Typisches der grossen Heidelberger Liederhands... und ...

Fritz Traugott Schulz

4582.8.5

Harvard College Library

FROM

By exchange

19 Dec 1899

Digitized by Google

Typisches

der

grossen Heidelberger Liederhandschrift

und

verwandter Handschriften nach Wort und Bild.

Eine germanistisch-antiquarische Untersuchung.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

hohen philosophischen Fakultät der Georg-Augusts-Universität

zu Göttingen

vorgelegt von

Fritz Traugott Schulz

aus Hörde.

Göttingen 1899.

Druck der Dieterichschen Univ.-Buchdruckerei

(W. Fr. Kaestner).

Digitized by Google

46584.52

Harvard College Library
by Exchange
December 1, 1899.

46582.8.5

Tag der mündlichen Prüfung: 28. Februar 1899.
Referent: Herr Professor Dr. M. Heyne.

Digitized by Google

Dem Andenken

meines lieben verstorbenen Bruders Emil

gewidmet.

Digitized by Google

Einleitung.

Wer die mit höchster Sorgfalt ausgeführten Miniaturen der grossen Heidelberger Liederhandschrift, wie sie in der von Franz Xaver Kraus besorgten Lichtdruckausgabe vorliegen, einmal durchgegangen hat, dem muss es aufgefallen sein, dass in ihnen eine Anzahl grösserer und kleinerer Züge zu wiederholten Malen und in nur wenig veränderter Gestalt begegnet. Es ist bisher noch nicht der Versuch gemacht worden, diese im Zusammenhang zu behandeln und den Grund ihrer Wiederkehr festzustellen. Dies Ziel hat sich die vorliegende Arbeit gesteckt. Wir beginnen mit dem Typus des thronenden Herrschers, der, wie wir constatieren konnten, auch in anderen Miniaturen aus der 1. Hälfte des XIV. Jahrhunderts, wie in den Illustrationen zur Stuttgarter Liederhandschrift, zum Codex Balduini Trevirensis und zur Casseler Handschrift des Wilhelm von Oranse wiederkehrt. In einem zweiten Teil behandeln wir die den Ritter betreffenden typischen Darstellungen, wobei wir mit Zuhülfenahme der genannten Miniaturen und mit steter Rücksicht auf die schöne Litteratur der Zeit ein ziemlich vollständiges Bild seiner auf das Waffenhandwerk gerichteten Thätigkeit zu entwerfen und somit einen nicht uninteressanten Beitrag zur Sprach-, Litteratur- und Kulturgeschichte jener Zeit zu liefern vermochten. Ein dritter Teil endlich befasst sich mit den sich auf die Thätigkeit des Dichters beziehenden Darstellungen; auch hier konnten wir ein ziemlich abgerundetes Bild derselben vor Augen führen, da alle Stufen des Liebesverkehrs, vom Dichten des Minneliedes bis zur

Digitized by Google

Erhörung, vom Maler berücksichtigt sind, wobei wir wieder, wie im vorhergehenden Teil, mitten in das Leben jener Zeit hineingeführt werden.

Was die Erklärung der Bilder im Einzelnen anbelangt, so hat eine solche natürlich in erster Linie vom Inhalt der Handschrift auszugehen, den jene illustrieren wollen. Indem wir diesen Weg einschlugen, sind wir oft zu einer anderen Auffassung des Bildes gelangt, als Oechelhaeuser in seiner Abhandlung über die Miniaturen der Heidelberger Liederhandschrift, welcher, vom kunsthistorischen Standpunkt an seine Aufgabe herantretend, den Text in nur geringem Grade berücksichtigt hat.

Digitized by Google

I. Teil. Der Herrscher.

Seine charakteristischen Merkmale sind[1]): 1) der auf einem Sessel feierlich thronende Herrscher erscheint dem Beschauer in voller Vorderansicht zugewendet; 2) das Haupt, von dicht wallendem Gelock umrahmt und mit einer Krone geziert, schaut ernst und voll Hoheit geradeaus; 3) die Haltung der ganzen Figur ist eine manirierte, steife und ceremoniöse, was sich besonders in der Haltung von Armen und Beinen äussert; 4) die Rechte hält ein Lilienscepter (die Linke ist verschieden behandelt); 5) der Purpurmantel ist in seiner Drapierung auf beiden Seiten fast symmetrisch angeordnet; durch das Auswärtsstemmen der Ellbogen wird er vor dem Oberkörper weggezogen, so dass von den Schultern ab nur die Oberarme bedeckt werden, und die Unterarme frei aus dem Mantel hervortreten; ein Teil des Mantels fällt dabei unten seitlich über den Thronsitz, während die Hauptmasse in breiten Linien den weitgeöffneten Schoss überspannt.

Der hier geschilderte Typus ist in seinem vollen Umfange durchgeführt in dem 1. Bilde der grossen Heidelberger Lieder-Handschrift, welches der Verherrlichung Kaiser Heinrichs des VI. dienen soll. Auf keinem der hierhergehörigen Bilder ist das Steife und Ceremoniöse des Ganzen so sehr herausgearbeitet und hervorgekehrt als auf diesem. Letzteres wurde nicht sowohl erreicht durch die Beigabe der Liederrolle, welche einen Hinweis auf des Kaisers dichterische Thätigkeit enthalten soll, auch nicht sowohl durch die Beigabe des Bartes, welcher den

1) Vgl. A. von Oechelhaeuser, die Miniaturen der Universitäts-Bibliothek zu Heidelberg, 2. Teil; Heidelberg 1895, S. 93—95.

Digitized by Google

Kaiser als älteren Mann kennzeichnen soll, als vielmehr durch die manirierte divergierende Haltung der Unterarme und die convergierende Haltung der Beine. In seiner steifen Auffassung und symmetrischen Verteilung wirkt das Bild fast heraldisch. Und dieser Eindruck wird vermehrt besonders noch dadurch, dass links oben der Wappenschild des Kaisers, rechts oben sein Helm, links unten sein mächtiges Schwert angebracht [1]), vor allem aber dadurch, dass unser fürstlicher Minnesänger ohne jegliche Begleitung dargestellt ist. Ob aber unser Bild, welches in ähnlicher, wenngleich nicht so vollendeter Gestalt in der Weingartner Hs. (S. 1) wiederkehrt, als lediglich an das Wort „Keiser" anknüpfend zu betrachten ist, scheint mir doch nicht ganz gewiss zu sein; denn aus der 3. Strophe des 1. der beiden Lieder Heinrich's, welche zu den schönsten und gefühlvollsten der ganzen Sammlung gehören, und also einen grellen Contrast zu dem historischen Heinrich bilden, welchen die Geschichte nur als einen strengen, harten, ja grausamen Herrscher kennt [2]), erfahren wir, dass der Sänger lieber die Krone als die Geliebte aufgeben wolle [3]), ein Gedanke, der sich in nur etwas veränderter Gestalt in der 4. Strophe wiederholt; und aus der 2. Strophe erfahren wir, dass sich der Dichter nur bei der Geliebten als alles beherrschender Fürst fühle. Diese Verse scheinen doch ziemlich deutlich auf die Kaiserliche Würde anzuspielen [4]).

Demselben Typus des thronenden Herrschers, welchen wir in unserer Handschrift (C) angetroffen haben, begegnen wir auch in der zeitlich und örtlich mit ihr eng zusammengehörigen Weingartner Liederhandschrift [5]), und zwar in dem

1) Das Schwert führte der Ritter zu jeder Zeit mit sich. Selbst wenn er daheim in bequemer Friedenskleidung von den Strapazen des Kampfes ausruhte, hatte er stets das Schwert, wenn er es nicht umgegürtet trug, in handlicher Nähe bei sich; vgl. Schultz, höf. Leben, 2, 20 f.

2) Vgl. Raumer's Gesch. der Hohenstaufen und ihrer Zeit.

3) *„ê ich mich ir verzige, ich verzige mich ê der krône"*.

4) Wie auch von der Hagen Minnesinger IV. S. 3 (b) will.

5) Auf die auffallende Uebereinstimmung unserer Bilder mit denen des Weingartner Codex machte bereits aufmerksam Rahn in seiner Gesch. d. bild. Künste in d. Schweiz, Zürich 1876 S. 636; über das Verhältnis der Bilder beider zu einander spricht er sich ebenfalls dort aus S. 637;

Digitized by Google

dem vorigen entsprechenden Bilde, welches mit der Ueberschrift „*Kaiser Hainrich*“ gleichfalls in feierlichster Weise die Reihe der Bilder eröffnet. Zu bemerken jedoch ist, dass die Symmetrie des Ganzen keine so übertriebene und keine so streng durchgeführte ist, wie wir sie auf dem Bilde der Heidelberger Liederhandschrift beobachten konnten. Zunächst ist die Haltung der Unterarme convergierend, die der Beine divergierend, also umgekehrt wie in der Manessischen Handschrift; der rechte Arm ist ferner niedriger, der linke höher gelegt; auch erscheint der Kaiser bartlos; Wappen und Schwert fehlen. Im Uebrigen aber treffen die von uns aufgestellten Grundzüge des Typus des thronenden Herrschers auch für dieses Bild zu. Nur bekommt die Figur des Kaisers, welche kein tieferes Verständnis der Körperformen von Seiten des Miniators verrät, durch das allzuplumpe Scepter, durch die unförmliche Liederrolle, sowie durch die unnatürlich weit abstehenden Haupthaare etwas Rohes und Ungeschicktes.

Auch eine Reihe der Illustrationen des Codex Balduini Trevirensis[1]), der zwar aus derselben Zeit wie die Pariser Liederhandschrift, aber aus ganz anderer Gegend stammt[2]), zeigt den oben geschilderten Typus des thronenden Herrschers; nur finden wir Heinrich den VII. auf den hierher gehörigen Bildern, welche sämtlich „die Erinnerung an die kühnen Thaten der deutschen Ritter und an die grossartigen Erfolge ihres kaiserlichen Führers im Kampfe mit den italienischen Guelfen und den übrigen Feinden des Reiches für alle Zukunft lebendig zu erhalten bestimmt waren“[3]), niemals allein dargestellt, sondern stets umgeben von einem grossen Gefolge

---

ausführlicher handeln darüber A. Springer im Repertorium für Kunstwissenschaft, XI. Bd., 1. Heft, S. 330—332 u. Oechelhaeuser in seinen Min. d. Heid. Univ.-Bibl., 2. Th., S. 373—377; vgl. ferner W. Wisser, das Verhältnis der Minneliederhss. B u. C zu ihrer gemeinschaftl. Quelle (Eutin 1889, Progr.) u. F. Vogt, Zs. f. D. Philol. 24 (1891) S. 90 ff.

1) Die Copieen derselben bringt das treffliche Werk „die Romfahrt Kaiser Heinrich's VII. im Bildercyclus des Codex Balduini Trevirensis hrsg. von der Direktion der K. Preussischen Staatsarchive mit erläuterndem Text von Dr. Georg Irmer. Berlin 1881“.

2) Oechelhaeuser a. a. O. S. 372.

3) Die Romfahrt Kaiser Heinrich's VII. S. 105.

Digitized by Google

von geistlichen und weltlichen Würdenträgern und Bürgern, das sich aber jedesmal in symmetrischer Anordnung um den thronenden Fürsten herumgruppiert. So zeigt ihn Bild XI b [1]) in steifer, ceremoniöser Haltung auf dem Throne sitzend, das Lilienscepter in der Rechten, die Linke in der Mantelschleife, in Gegenwart einer grossen Anzahl Fürsten, geistlichen Würdenträgern und cremonensischen Bürgern. Wie die Unterschrift *„Portas (e)t turres cū(m) leone aureo destruxit ī(n) judīc(i)o sedens“* lehrt, ist er im Begriff, den Spruch, den die strengen Andrea Garetto und Giovanni de Castiglione gefällt hatten, zu erlassen, dass nämlich Cremona als eine Majestätsverbrecherin, die Thore und Befestigungswerke verlieren, aller Rechte und Freiheiten früherer Kaiser verlustig gehen, eine Strafsumme von 100 000 Goldgulden zahlen und in Zukunft volles Eigentum der Reichskammer sein sollte.

In derselben Haltung und mit nur wenig von der vorigen verschiedenen Umgebung zeigt ihn auch Bild XV b [2]), nach der Unterschrift (*Rex sedet ī(n) judic(i)ō Brixie muros (e)t turres vallat*) eine Darstellung des öffentlichen Gerichtes über Brescia, wie es der König in Gegenwart seiner Grossen, vieler italienischer Herren und Rechtsgelehrten in aller Feierlichkeit am 1. Oktober 1311 in der Stadt abhielt. Wir sehen ihn, angethan mit dem Königlichen Mantel auf dem Throne sitzen, in der Rechten das Lilienscepter, auf dem Haupte die Krone, die Linke anscheinend mit dem bekannten Redegestus erhoben. Im Vordergrunde knieen in demütiger Stellung die Brescianer, den Huldigungseid leistend, während den Hintergrund ritterliches Gefolge in Kuppelhelmen ausfüllt.

Die gleiche Composition wie die beiden vorhergehenden weist auch Bild XVI b [3]) auf, welches nach der Unterschrift *Juraverunt Regi Januae* die öffentliche Huldigung der Genueser zum Gegenstande hat. Auch hier sehen wir den König in steifer Positur auf seinem Throne sitzen, in der Rechten das Lilienscepter, auf dem Haupte die Krone, die Linke mit

1) Die Romfahrt Kaiser Heinrich's VII. S. 48—49.
2) Daselbst S. 56.
3) Daselbst S. 59.

Digitized by Google

ausgestrecktem Zeigefinger wie belehrend oder warnend erhoben. Zu beiden Seiten des Thrones sehen wir, gleichmässig verteilt, geharnischte Ritter, Fürsten in Pelzmänteln und Kardinäle; weiter vorn stehen die genuesischen Bürger, um den Eid der Treue zu leisten.

Ganz ähnlich dem vorigen ist ferner Bild XXII a [1]); es stellt die Einsetzung Graf Ludwig's von Savoyen in sein Senatorenamt und eine feierliche Gerichtssitzung des Königs dar; „*Rex*", so lautet die Unterschrift, „*facit senatorē(m) (et) justicias Rome r̄(n) Capitolio sedens*". Ihm zur Seite stehen die Kardinäle, Erzbischof Balduin und viele andere Prälaten in Pelzmänteln, dahinter gewappnete Ritter; im Vordergrunde am Boden sitzen die römischen Bürger.

Die gleiche symmetrische Anordnung der Umgebung, aber eine nicht ganz so sehr manierierte Haltung des Königs finden wir auf Bild X b [2]), dessen Gegenstand nach der Unterschrift *Rex sed(en)s in judic(i)o turres destruxit in Melant* der Urteilsspruch König Heinrich's über das rebellische Mailand ist. Die Gewandung des Königs zeigt dieselbe Draperie wie auf den oben besprochenen Bildern; auch ist der Eindruck des Steifen und Ceremoniösen im Ganzen gewahrt, nur ist die Bewegung des rechten Armes eine freiere als sonst, wo er auf das Knie aufgestützt erscheint; hier ist er sammt dem Scepter erhoben und scheint die Rede des Königs zu begleiten. Die linke Hand greift in die Mantelschleife.

Eine andere Anordnung der Umgebung, wie überhaupt eine ganz andere Situation zeigt Bild XXIII b [3]), welches die Krönungsceremonie darstellt; „*Coronat(ur) a tribus Cardinalib(us) in imp(er)atorē(m)*". Auch hier sehen wir den König in der uns bekannten Positur auf einem Sessel thronen; die Rechte hält das Lilienscepter, während die Linke, wie auf vielen mittelalterlichen Siegeln, auf der Brust ruht. 3 Kardinäle sind beschäftigt, die Kaiserkrone, die sich durch breitere, ausgearbeitetere Zacken und einen goldenen Mittel-

1) Die Romfahrt Kaiser Heinrich's VII. S. 75—76.
2) Daselbst S. 45—46.
3) Daselbst S. 80,

Digitized by Google

reifen darüber von der Königskrone unterscheidet[1]), auf das Haupt des Königs zu setzen.

Der Typus des thronenden Herrschers, wie ihn die 3 obengenannten Handschriften in der geschilderten Weise gezeigt haben, tritt in wenig veränderter Gestalt auch in der Casseler Bilderhandschrift des Wilhelm von Oranse zu Tage. Doch sind von vorne herein in dieser Handschrift von den im Eingange dieses Teils aufgestellten Grundzügen einige kleinere Abweichungen zu constatieren. Zunächst sind die Beine des Herrschers hoch übereinander geschlagen und zwar in genau derselben Art, wie wir sie von den Bildern C. 45 Walther von der Vogelweide und B. S. 144, C. 89 Herr Goeli (der Mann oder die Frau? rechts), C. 103 (Herr) Steinmar (der Mann in der Mitte), C. 113 Herr Reinmar von Zweter (der Knabe links unten), C. 117 Bruder Wernher (der auf dem Sessel sitzende Herr), C. 140 Kanzler (der Flötenbläser), her kennen. Auch hält nicht die Rechte das Scepter, sondern die Linke. Ferner macht die unbehinderte Hand, wie auf den Bildern des Codex Balduineus, stets eine der Situation entsprechende Bewegung.

Dies gilt zunächst von dem Bild auf fol. 8b, welches den König Ludwig zeigt, wie er mit 4 Grossen seines Reiches im Rate beisammen sitzt; es trägt in roten Minuskeln die Beischrift: *Hi zitzet kunig loys*[2]) *mit fīnē ratgeuen und' sendet boden umme helfe.* Der König, welcher mit hoch übereinandergeschlagenen Beinen auf einem den Sitz der Ratgeber weit überragenden Sessel thront, hat die Rechte mit dem Gestus der Rede erhoben; seine Linke hält mit weit abgestemmtem Ellbogen ein Lilienscepter; durch die gleichmässige Haltung der Arme fällt der Mantel nach beiden Seiten symmetrisch herab. Das Haupt trägt eine Krone und ist von dichtem, lockigem blonden Haar umgeben. In der gleichen Positur sehen wir seinen Vater Karl auf dem Bild auf fol. 7a,

1) Vgl. Krone Heinrich's VI.

2) loys ist natürlich nach dem afr. Looys gebildet, dessen Gemahlin nach der Chanson de geste „Le couronnement Looys" Blanchefleur, die Schwester Guillaume's d'Orange, war. Gemeint ist Ludwig der Fromme, Karls des Gr. jüngster Sohn und Thronfolger.

Digitized by Google

wo dieser nach der Beischrift *Hi wart der markis kunīg karlles ghefinde*[1]) ~ den Wilhelm von Oranse zu seinem Gefolgsmann, Dienstmann macht. Die Situation brachte es mit sich, dass wir hier den Kaiser nicht en face sehen, sondern in Profilansicht, was wohl mit dem Unvermögen des Malers zusammenhängen mag, der eine derartige Scene nicht anders darzustellen vermochte.

Das Bild König Wenzels von Böhmen, No. 4 in der Manessischen Sammlung, zeigt zwar eine andere Behandlung der Gewandung des Königs, wie überhaupt eine reichere Kleidung, im Uebrigen ist aber auch hier das Steife und Ceremoniöse in vollem Masse zum Ausdruck gelangt, und zwar nicht nur in der Person des Königs, sondern auch in der Anordnung seiner Umgebung, so dass es füglich an dieser Stelle besprochen werden kann. Es stellt Wenzel II. (1278—1305)[2]) dar, inmitten seiner Vasallen thronend, und rührt von der Hand des ersten Nachtragmalers unserer Handschrift her[3]). Der auf einem Sessel thronende Fürst hält in der Rechten ein goldenes Lilienscepter, während er mit der ausgestreckten Linken, als Reichserzschenk, einen Pokal aus den Händen eines rechts vor ihm stehenden Vasallen entgegennimmt. Das Haupt schmückt eine Krone; das Gesicht erscheint jugendlich mit leichtem Bartwuchs und von üppig unter der Krone hervorwallenden blonden Locken umgeben. Die Gewandung zeigt, wie bereits bemerkt, eine andere Draperie als bisher. Die Schultern umhüllt ein goldener Brokatkragen. Das pelzgefütterte Obergewand aus blauem Stoff mit breiten schrägen Silberstreifen ist an der rechten Seite geschlitzt, so dass ein Teil desselben über den abgestemmten

---

1) *ghesinde*, eigentl. Weggenosse; ahd. *sind*, *sinth* m. (a) Weg, Richtung; amhd. mhd. (selten) *sint*, — *des* stm., md. (entstellt) *sin* Weg, Gang, Reise, Fahrt; Richtung, Seite; got. *sinths* st. m., Gang, Mal; nur im Dat. Sg. *sintha* und Pl. *sintham* belegt und zur Bildung der Zahladverbien auf die Frage: wie vielmal? dienend; vgl. M. Heyne, Wörterbuch zum Ulfilas S. 301.

2) Zangemeister, Die Wappen, Helmzierden und Standarten der grossen Heidelb. Liederhandschrift, 1892, S. 1.

3) Vgl. Oechelhaeuser, Miniaturen II. S. 100—102.

Digitized by Google

rechten Arm herabfällt, während der linke Arm bis zum untern Drittel in einem Aermel steckt. Die Tunika zeigt purpurnen Stoff. Die Schuhe sind mit goldenen Schuppen besetzt. Wenn schon das Manirierte und Ceremoniöse in der Person des Königs zum Ausdruck gelangt, so gilt dies in eben so hohem Grade von seiner Umgebung; diese, aus 4 kleiner gezeichneten Personen bestehend, ist symmetrisch übereinander zu beiden Seiten des Thrones verteilt. Der Raum unterhalb des königlichen Sitzes wird symmetrisch zur Mitte von 2 einander gegenüber knieenden Spielleuten eingenommen, welche Augen und Hände zu dem thronenden Herrn emporheben. Also in der Mitte der thronende Herrscher, steif dasitzend, geradeaus schauend, und zu beiden Seiten je 3 Leute, ihn alle in gleicher Weise anschauend; er von hohem Wuchs, die Vasallen etwas kleiner, und endlich die Spielleute als untergeordnete Figuren wie Zwerge aussehend; der äusserste Schematismus, der nur durch die Draperie der Gewänder gemildert wird.

Es dürfte wohl nicht uninteressant sein, darauf hinzuweisen, dass sich der oben geschilderte Typus des thronenden Herrschers auf einigen Illustrationen des Wilhelm von Oranse wiederfindet, welche nicht den König als solchen darstellen, welche nicht einzig und allein dem Zwecke seiner Verherrlichung dienen wollen, sondern, wo wir ihn z. B. daheim mit einem Freunde im traulichen Gespräch beisammen sitzen sehen. So zeigt das Bild auf Fol. 46 b den König Loys mit dem Grafen Heinrich von Narbonne im Gespräch begriffen auf einer Bank sitzen; und zwar dreht sich ihr Gespräch um die Frage, wie sie den Wilhelm von Oranse, der nun endlich nach langer und für ihn mit mancher Gefahr und Not verbunden gewesenen Abwesenheit mit der Gattin des Heidenkönigs Tybalt, welche zum Christentum übergetreten und nun die Seine geworden ist, nach Hause zurückkehrt, am würdevollsten empfangen sollen. Das Bild, welches einer Beischrift entbehrt, bezieht sich auf die Verse [1]):

Der künic nû gedâhte,

1) Bei Casparson 102 a.

Digitized by Google

Wie er triuwe lieze schînen
Vor daz engestliche pînen,
Daz er hâte durch in gedolt,
Und wie er entvâhen solt,
Daz gehôhet würde sîn prîs
Und daz die küniginne der Arabys
Gewünne[1]) *wirde und geldes lôn.*
Ob si dort hâte gelâzen zwô krôn,
Daz ander wirde ir würde erdâht,
Mit graven Heinrich er daz beträht.

Der König sitzt da mit hoch übereinander geschlagenen Beinen, in der Linken das Scepter, die Rechte mit dem Gestus der Rede erhoben, auf dem reichgelockten Haupt die Krone, der Mantel in der bekannten Art drapiert.

Das Gleiche können wir auf dem Bild auf Fol. 15a beobachten, welches nach der Beischrift *Hi beuelet kuning tybalt . arabeln . den markis* ∼ darstellt, wie Tybalt der Arabele, mit welcher er auf einer Bank sitzt, den Wilhelm von Oranse zur Bewachung übergiebt. Wir sehen den Heidenkönig in der bekannten Positur, doch ist das Ceremoniöse des Ganzen gemildert durch den etwas seitwärts nach Arabele hingewandten Kopf und durch die mit ausgestrecktem Zeigefinger weit aus dem Mantel heraustretende und auf den im Turm sitzenden Markis hinweisende Linke[2]).

Auf dem Bild auf Fol. 18b, welches die Beischrift *Hi ſcoũen ſe nv den markis* trägt, sehen wir den König Tybalt nebst Arabele und 4 anderen Königinnen auf einer Bank sitzen, und vor dem Turm auf einem Sessel den Markis, mit schweren Ketten an den Füssen. Auch hier hält die sich aufs Knie aufstützende Linke Tybalts das Scepter, auch hier trägt das von reichwallendem Haar geschmückte Haupt die Krone, auch hier sind die Beine übereinander geschlagen; der Mantel ist symmetrisch drapiert; die Rechte warnend oder belehrend erhoben; die Arme sind beide vom Körper abgestemmt und convergierend gehalten.

1) Casp. *Gewounne*, hs. *Gewûnne*.

2) Hier hält die Rechte das Scepter, während dies auf den übrigen Bildern die Linke thut.

Digitized by Google

Fragen wir uns nun: warum überall diese steife, gekünstelte, ceremoniöse Haltung? Warum auf allen diesen Bildern die Beigabe von Krone und Scepter? Was wollte der Maler durch alles dies im Sinne seiner Zeit ausdrücken? Die mittelalterliche Dichtung wird uns hierüber den nötigen Aufschluss geben. Zunächst wollte der Maler durch die Ausstattung mit Krone und Scepter den Eindruck des Festlichen, des Feierlichen hervorrufen, denn nur bei festlichen Gelegenheiten, nur an Feiertagen erschienen die Fürsten öffentlich mit Scepter und Krone geschmückt[1]). Herz. Ernst 5911 heisst es:

In daz münster frône
Der keiser under krône
Bî der küniginnen stuont,
Als si ze hôchgezîte tuont.
Ein bischof vor in messe sanc.

Weiter dachte sich der Maler in dem Kaiser und König gewissermassen das Reich selbst verkörpert. Wie Gott, wie Christus als der Herr des Himmels, als der *„himelkünec“* hingestellt wurde, so der Kaiser und der König als der Herr der Welt. Der deutsche König, wenn er vom Pabst in Rom zum römischen Kaiser gesalbt war, trug auf sich den Inbegriff der obersten und allgemeinsten Fürstengewalt auf Erden, und das nicht nur in den Augen Deutschlands, sondern der Christenheit überhaupt; er besass nebst der Schirmvogtei über die römische Kirche das 'dominium mundi', von ihm ging aller Adel und alle Ritterschaft aus, von ihm galt, was Pf. Konrad Karl den Grossen von sich sagen lässt[2]):

Ich haize der voget von Rôme,
Aller werltliche chrône
di sculen mir sîn unter tân.
262, 7;
keisers genôz
ne wart noch nie nechein geborn.
grave Rud. D[b], 25;

1) Vgl. A. Schultz, das höf. Leben zur Zeit der Minnesinger, I. Th., S. 646.

2) Ruolantes liet von Wilhelm Grimm.

Digitized by Google

Wirt des keisers kraft reht erkant,
Die müezen vürhten elliu lant.

Freidank 159, 25.

Alles dies wollte der Maler durch das ernste, würdevolle Aussehen, das er seinen Gestalten gab, sowie durch die ceremoniöse Haltung, die er ihnen allen verlieh, zum Ausdruck bringen. Mag er hierbei auch, dem Unvermögen seiner Zeit entsprechend, oft den Eindruck des Allzusteifen und Gekünstelten hervorrufen, wobei ihm sicherlich der Typus des thronenden Christus[1]) vorbildlich war, so können wir doch diesen schlichten Gebilden, so verwöhnt auch unsere Augen sein mögen, auch heute noch den Eindruck des Energischen und Imposanten nicht absprechen.

1) Auch die Handschrift des Wilhelm von Oranse zeigt auf Fol. 1 b ein solches Christusbild.

Digitized by Google

II. Teil. Der Ritter.

Während wir den Maler bei der Darstellung des thronenden Herrschers bestrebt sahen, etwas in das Aeussere desselben hineinzutragen, was der Person als solcher nicht entsprach, was aber mit der Vorstellung der Zeit von derselben recht wohl in Einklang gestanden haben mag, finden wir ihn bei der Darstellung des Ritters, mit welchem wir uns nunmehr beschäftigen wollen, bemüht, ein möglichst getreues Abbild desselben zu geben. Und dies finden wir um so natürlicher, als sich ja, wie aus den mittelalterlichen Dichtungen hervorgeht, das Leben und Streben der ganzen Nation einzig und allein nach der Ritterschaft richtete. Der Ritter steht über den anderen Kreisen, er bestimmt die gesellschaftlichen Formen und haucht seinen Geist der Kunst und Dichtung ein [1]). Worin besteht nun aber der Wert der in unserer Handschrift (C) das Rittertum betreffenden Darstellungen? Haben wir noch in ihnen, vor allem was das Turnier anbelangt, welches doch die eigentliche Blüte der ritterlichen Ausbildung ist und mit dem Kultus der *'hôhen minne'* auf das engste zusammenhängt, ein Abbild der klassischen Form des Rittertums zu sehen, wie es uns aus den Dichtungen des 12. und 13. Jahrhunderts entgegenstrahlt?

Was den Kern der Bilder unserer Hs. betrifft, so ist die Entstehung desselben mit annähernder Sicherheit aus der Grenzscheide des 13. und 14. Jahrhunderts zu datieren [2]).

---

1) Vgl. Frz. von Löher, Kulturgeschichte III, p. 14.

2) Vgl. Rahn, Geschichte der bildenden Künste in der Schweiz, Zürich 1876, p. 636.

Digitized by Google

Die Anfügung der Nachträge wird in den Jahren 1315 bis 1330 erfolgt sein [1]). Nun aber ist zu beachten, dass zahlreiche Bilder des älteren Teiles nicht selbständige Erfindungen sind, sonder Nachahmungen gleichzeitiger oder älterer Miniaturen. Auffallend besonders ist die Uebereinstimmung derselben mit den entsprechenden der Stuttgarter Liederhandschrift und zweier in der Berliner Bibliothek befindlichen Handschriftenfragmente: nämlich des Nagler'schen und des Trost'schen Bruchstücks [2]). So ist denn die Annahme einer allen diesen Bildercyclen zu Grunde liegenden, gemeinsamen Vorlage unabweisbar, und notwendig kommen wir zu dem Schlusse, dass die Bilder des Grundstocks unserer Sammlung, was ihre Herkunft anbelangt, bis weit in die zweite Hälfte des XIII. Jahrhunderts zurückreichen. Und diese Zeit, sie gilt als die Zeit der beginnenden Rohheit, als die Zeit des der Neige zueilenden Rittertums, dessen Blüte mit der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts dahin zu welken begann. Wir sind also mit den Bildern unserer Handschrift nicht weit von der Glanzepoche des Rittertums entfernt und dürfen sie demnach, wenn auch nicht geradezu als eine Copie der klassischen Form des Rittertums, so doch sicherlich als einen Nachklang eben dahingesunkener, eben zu Grabe getragener Aechtheit betrachten. Und endlich ist auch noch in Erwägung zu ziehen, wie sehr rittermässige Ideen und Vorstellungen auch dann noch, als ihr Gehalt sich sehr zu trüben anfing, also weit über die Mitte des 13. Jahrhunderts hinaus, den Kern unserer poetischen Nationallitteratur gebildet, mithin die ganze Denkweise der gebildeten Schichten, wenn auch nicht beherrscht, so doch sicherlich beeinflusst haben [3]). Und so muss der Wert dieser Darstellungen für die Kulturgeschichte

---

1) Vgl. K. Zangemeister, Zur Gesch. der grossen Heidelberger, sog. Manessischen Liederhs., in der Westdeutschen Zs. für Gesch. u. Kunst, Jahrgang VII, p. 328; und Oechelhaeuser p. 350.

2) Vgl. Rahn, a. a. O. und Studien über die Pariser Liederhandschrift in seinen Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz, Wien 1883, p. 88.

3) Vgl. Roth von Schreckenstein, die Ritterwürde und der Ritterstand, Freiburg i. B. 1886, p. 636.

Digitized by Google

des Mittelalters, für welche sie noch lange nicht erschöpfend genug behandelt sind, um ein Beträchtliches steigen.

I. Gesamterscheinung des Ritters.

Versuchen wir zunächst, ein Bild von der Gesamterscheinung des Ritters unserer Handschrift zu entwerfen. Wir thun dies wohl am geeignetsten an der Hand der Darstellungen, welche denselben allein in voller Rüstung einhersprengend zeigen. Es sind dies die Bilder: 60 Herr Hartmann von Owe, 53 Herr Walther von Metze, 77 Herr Ulrich von Liechtenstein. Wir gehen aus von dem Bilde Hartmann's von Owe, welcher zwischen 1210 und 1220 starb; denn dies weist, wie die Vergleichung mit dem entsprechenden der Weingartner Handschrift lehrt, mit Bestimmtheit auf ein älteres Vorbild zurück.

Das Ross, welches auf allen diesen Bildern mit weit ausgreifenden Vorder- und feststehenden Hinterbeinen dargestellt ist, erscheint fast ganz in eine bunte flatternde Seidendecke gehüllt, welche, mit den Bildern und Farben des ritterlichen Wappens geziert, nur die Nüstern und die Augen freilässt. Indem sie ferner den Raum unterhalb des Sattels unbedeckt lässt, wirkt sie mit den an den Enden umgeschlagenen und nach hinten hin wehenden Teilen fast heraldisch. Der Reiter, vom Kopf bis zum Fuss in ein eng anschliessendes, aus Stahlringen geflochtenes Gewand und darüber in einen reich gestickten und ebenfalls mit den Bildern und Farben des Wappens gezierten ärmellosen Rock gehüllt, sitzt mit ausgestreckten Beinen im Sattel. An der linken Achsel hängt der Schild. Die Linke hält den Zügel, die Rechte den Speer schräg empor. 'Soweit wäre das Aussehen des Ritters gar nicht übel; was uns jedoch missfällt, ist die Kopfbedeckung, der Helm, welcher das Angesicht ganz verdeckt, und der, wenn noch gar das Zimier aufgebunden ist, der ganzen Erscheinung etwas abenteuerlich Gespenstisches giebt' [1]). Auf uns wirken diese

1) A. Schultz, das höf. Leben zur Zeit der Minnesinger, II, p. 105.

Digitized by Google

völlig in Eisen eingeschlossenen Gestalten, diese förmlich in Eisen starrenden Menschen, eher heraldisch als scenisch; man hat mehr den Eindruck der Darstellung eines Reitersiegels, denn eines wirklichen Vorganges. Den Zeitgenossen jedoch erschienen sie als das Ideal des Schönen. Konrad von Würzburg oder der Dichter des Reinfried und des Frauendienstes wissen die Erscheinung der zum Kampf reitenden Ritter nicht höher zu preisen, als wenn sie sie Engeln vergleichen[1]).

Frauendienst p. 177, Str. 1411:

er (von Sûrouwe Kuonrât) kom gein mir in engels wis.

Der Turnei von Nantheiz, 708:

si kâmen ûz der stat gevarn
als engel wol gezieret.

Reinfried 7358 ff.:

man sach ûf dem ritterspil
kostlich geflôrieret
mangen helt gezieret
nâ ritterlichem prîse
in engellîcher wîse
ûf grôzen orsen sitzen,
daz diu sunne ir glitzen
an den wâpen wider nam,
wan er sô schôn ze velde kam.

und 8390 ff.:

der ritter als ein engel stuont
gewâpent ritterlîche
mit grôzer koste rîche
daz im eins riemen niht enbrast.

Sie wirken auf den jungen Parzival, der, fern von der Welt aufgewachsen, noch keinen Ritter gesehen hat, wie Wesen aus der anderen Welt, wie ein Gott[2]), während die junge Fides in Gottfried Kellers bekannter Novelle 'Hadlaub' beim Anblick des Hartmann'schen Bildes sich eines Lachens nicht erwehren kann und verwundert über das seltsame Gebilde

1) Vgl. A. Schultz a. a. O.
2) Parz. 121 ff.

Digitized by Google

ausruft: 'Was ist das für ein Reitervogel oder Vogelreiter? er sieht aus wie eine Henne mit sechs Küchlein zu Pferde'[1]).

Doch was wollen die oben genannten Bilder zum Ausdruck bringen? Wollen sie lediglich eine feierliche Darstellung des Mannes im vollen Ritterschmuck sein? Oder liegt ihnen eine andere Veranlassung zu Grunde? Beim Bilde Hartmanns von Aue sind 2 Möglichkeiten vorhanden. Zunächst könnte man annehmen, der Maler habe mit seiner Darstellung nur ganz allgemein auf das Rittertum des Sängers hinweisen wollen. Von der Hagen jedenfalls scheint dieser Ansicht zu sein, denn er sagt im 4. Bande seiner Minnesinger p. 277 b: 'Das Gemälde der Manessischen Handschrift stellt daher unsern Minnesinger, auf ähnliche Weise wie 53 Walther v. Metz, nur als Rittersmann dar'; und Oechelhaeuser hält dies für höchst wahrscheinlich[2]). Allerdings hat Hartmann in seinen epischen Werken, welche die Ideale des Rittertums: Tapferkeit und Liebe verherrlichen, sehr oft und mit Bestimmtheit seine Ritterschaft und Ritterlichkeit betont. So sagt er im Eingang zu seinem Iwein[3]):

ein rîter, der geléret was
unde ez an den buochen las,
swenner sîne stunde
niht baz bewenden kunde,
daz er ouch tihtennes pflac .....

und in ganz ähnlicher Weise spricht er sich im armen Heinrich, heute seinem populärsten Werk, aus:

Ein ritter sô geléret was
daz er an den buochen las,
swaz er dar an geschriben vant,
der was Hartman genant,
dienstman was er ze Ouwe etc.[4]).

Und wie sehr er ein von allem, was zu seinem Stande ge-

1) Züricher Novellen von Gottfried Keller, 1. Bd., Stuttgart 1878, p. 109.

2) a. a. O. p. 207.

3) V. 21 in der Ausgabe von Benecke und Lachmann, Berlin 1843.

4) Vgl. v. d. Hagen, Minnesinger, Bd. IV, p. 261, Anm. 2.

Digitized by Google

hörte, erfüllter, freudiger Rittersmann war, das zeigt wohl am deutlichsten sein Gregor auf dem Steine, wo er Zeile 1569 bekennt, dass, seitdem er Gutes und Böses genau abzuwägen begonnen, sein Sinn stets auf Ritterschaft gerichtet gewesen sei:

Ich sage iu, sît der stunde,
daz ich bedenken kunde
beidiu übel unde guot,
sô stuont ze ritterschaft mîn muot;
ichn wart nie, mit gedanke,
ein Beier, noch ein Franke —
swelch ritter ze Hengouwe
ze Brâbant oder ze Haspengouwe
ze orse aller beste gesaz,
sô kan ichz mit gedanken baz[1]).

Näher jedoch scheint es mir zu liegen, das Bild als auf Grund der demselben nachfolgenden Lieder entstanden zu betrachten; und diese reden von einer Kreuzfahrt, an welcher der Sänger teilnahm, vielleicht waren es deren nach Bartsch[2]) sogar 2 (1189 und 1197). Und diese Kreuzfahrt unternahm der Dichter nach V, 4 zur Hälfte für das Seelenheil seines verstorbenen Herrn, dessen Tod er I, 4 so schmerzlich beklagt. Im XVIII. Liede jedoch, wo er Abschied nimmt von Herren und Verwandten, Leuten und Land, verkündigt er, dass er lediglich auf Gebot der Minne seine Zunge, i. e. seine heimische Sprache und Vaterland verlasse und über Meer fahre[3]). Das VI. Lied fordert die Frauen auf, ihre Männer

1) Vgl. v. d. Hagen, Minnesinger, IV., p. 265 a.

2) D. L. p. XXXVIII.

3) Minnes. Frühl. 218, 7:
Es ist unnôt daz iemen mîner verte vrâge:
ich sage wol für wâr die reise mîn.
mich vienc diu Minne und lie mich varn úf mîne sicherheit.
nû hât si mir enboten bi ir liebe daz ich var;
ez ist unwendic: ich muoz endelichen dar:
wie kûme ich briche mîne triuwe und mînen eit!
17: *Ez ist geminnet, der sich dur die minne ellenden muoz.*
nû seht wies mich ûz mîner zungen ziuhet über mer.
und lebte mîn her Saladîn und al sîn her,
dienbrâchten mich von Vranken niemer einen fuoz.

Digitized by Google

zur Kreuzfahrt zu senden und daheim für sie zu beten. Und X, 2 preist er sich glücklich, dass ihm nicht, wie so manchem, die Sorge daheim den Fuss binde:

swenn ich in Kristes schar
mit fröiden wünneclichen var.

Also der Sänger auf einer Kreuzfahrt, der Sänger ausziehend zum Kampf auf Leben und Tod, das ist der Gegenstand unserer Darstellung. Und dass es sich um einen ernsten Kampf handelt, das zeigt die scharfe Spitze oben an der Lanze an [1]). Nur vermissen wir das Schwert an der Linken, welches aber, wie die Vergleichung mit dem entsprechenden Bilde der Weingartner Liederhandschrift zeigt, der Ritter auf dem beiden zu Grunde liegenden Vorbilde, getragen zu haben scheint. Ferner sehen wir die Lanze in B. wie zum Ansturm gesenkt und unter den Arm geklemmt, während sie in C — und das aus raumökonomischen Gründen — schräg emporgerichtet ist [2]). Was endlich die Anbringung des Zimiers anbetrifft, welches dem Ganzen ein so wundersames Aussehen verleiht, welches aber zum ernsten Kampfe abgelegt wurde, so haben wir hierin nur ein heraldisches Motiv zn sehen.

Auch das Bild Walthers von Metze scheint den Dichter als auf einer Kreuzfahrt begriffen darstellen zu wollen. Wenigstens lässt sich II, 3 auf eine solche deuten:

Ich wolte dicke minen muot
gesenften, daz ich von ir wære,
daz ich ir vergæze gar;
Sône was mir daz ze nihte guot,
wan daz ich vil grôzer swære
hân, sô ich verre von ir var.

Nur ist an die Stelle der Lanze auf dem Bilde Hartmann's

---

1) Vgl. Schultz, das höf. Leben zur Zeit der Minnesinger, Bd. II, p. 26—28.

2) Demay, le costume de guerre et d'apparat d'après les sceaux du moyen âge, in mémoires de la société nationale des Antiquaires de France, Quatrième Série, Tome 5, p. 155: Pour combattre, il l'assurait sous le bras et, l'appuyant sur le bord de l'écu, la pointait vers son adversaire.

Digitized by Google

hier eine einfache Sturmfahne (ohne Brechscheibe) getreten, und der die rechte Seite einnehmende Baum in Wegfall gekommen.

Während wir den Sänger auf den vorhergehenden Bildern zum Kampf gegen die Ungläubigen ausreiten sahen, der ja, wie wir aus Joh. von Beka's um 1350 entstandener Chronik erfahren, als eine der Hauptregeln des Rittertums galt[1]), zeigt das Krönchen an dem Speere Ulrich's von Lichtenstein (No. 77) an, dass es sich hier um den Auszug zu einer Turnierfahrt handelt. Und zwar stellt das Bild den 'Dichter des in kulturhistorischer Hinsicht ebenso wichtigen, als an grossen, das Herz erwärmenden Gedanken bitterlich armen Frauendienstes'[2]) dar, wie er turniermässig gerüstet durch die Meerflut sprengt, welche durch breite, parallel laufende grüne Wellenstriche angedeutet und von 2 kämpfenden Ungeheuern und Fischen belebt ist. Von der Hagen, Niedner und Oechelhaeuser haben das Bild mit der damals wohl allgemein bekannten und von Ulrich in seinem Frauendienst weitläufig erzählten Venusfahrt[3]) in Zusammenhang gebracht[4]), und ich schliesse mich dem an, wenngleich der Maler den Sänger nicht so darstellt, wie er sich selbst beschrieben hat. Vielleicht hat er von dem einmal aufgestellten Schema nicht abgehen wollen; vielleicht mochte ihm der von Ulrich beschriebene Aufzug zu einer bildlichen Darstellung wenig geeignet erscheinen; jedenfalls wollte er durch die Helmzier andeuten, dass der Sänger seine Fahrt im Dienst einer Frau, als Frauenritter, als *'der frouwen dienstman'*[5]) unternahm. Die Helmzier ist nämlich eine symbolische Darstellung der Frau Minne, welche seine Königin ist, und deren Leib der Ehren Krone trägt. An die *'vart über mer'* zu denken, welche die

---

1) Vgl. A. Schultz, a. a. O. p. 187 und Wackernagel, kleinere Schriften, Bd. 1, p. 270 f.

2) Roth v. Schreckenstein, a. a. O. p. 273.

3) 164, 17—292, 32 in der Lachmann'schen Ausgabe.

4) Von der Hagen, Minnesinger IV, p. 394; vgl. auch Felix Niedner, das Deutsche Turnier im XII. und XIII. Jh., Berlin 1881, p. 86; Oechelhaeuser a. a. O. p. 244.

5) Frauendienst 489, 23. 259, 24.

Digitized by Google

zweite Geliebte Ulrich's diesem anbefiehlt, welche sie ihm nachher aber schliesslich erlässt, weil sie ihn lieber im Lande behalten will, scheint mir nicht thunlich, da wir bei Hartmann (XVIII, 2) einen ähnlichen Ausdruck und trotzdem auf dem Bilde kein Wasser dargestellt finden.

Soll der Eindruck der Gesamterscheinung des Ritters unserer Handschrift ein vollständiger sein, so dürfen wir auch das 50. Bild, welches dem Wachsmut von Künzingen gewidmet ist, nicht unbeachtet lassen. Es zeigt den Sänger, ganz von vorn gesehen, von 2 Hunden begleitet in voller Rüstung zu Pferde haltend. Starr, steif und unbeweglich sitzt der Sänger im Sattel, ja, es sieht fast aus, als wären Ross und Reiter mit einander verwachsen. Der Glanz der Rüstung, die bunten Farben des Wappenschildes und der Sturmfahne, der rotgefärbte Wappenrock und endlich die gewaltige Helmzier, dies alles verleiht dem Ganzen ein seltsam gespenstisches und fast feierliches Aussehen. Nun erst begreifen wir recht, wie ein so geharnischter Ritter dem jungen Parzival wie ein göttliches Wesen erscheinen konnte. Auch hier fehlt das Schwert, welches aber, wie das entsprechende Bild in B (p. 125) wahrscheinlich macht, in dem beiden gemeinsamen Vorbild vorhanden war. Eine Beziehung zu den nachfolgenden Liedern ist nicht aufzuweisen.

2. Der Ritter im Zweikampf zu Fuss.

Nachdem wir so ein Bild von der Gesamterscheinung des Ritters unserer Handschrift gewonnen haben, gehen wir dazu über, ihn in seinem Beruf als Ritter samt der damit verbundenen Vorbereitung zur ernsten Ausübung desselben kennen zu lernen. Wir beginnen mit dem an sich wohl durchaus ungefährlichen Spiel des Zweikampfes zu Fuss, wie wir ihn auf den Bildern No. 68 und 62 dargestellt finden. Dass es sich hier nur um ein harmloses Spiel, um eine Leibesübung handeln kann, das zeigt einerseits das stumpfe Schwert, welches die Kämpfenden führen, andererseits das Fehlen der Rüstung, welche der Ritter, bei jedem, nur einigermassen gefährlichen Spiel anzulegen pflegte. Das eine

Digitized by Google

Bein weit vorgesetzt, das andere ebensoweit zurückgestellt und nur mit der Spitze des Fusses den Boden berührend, den einfachen Rock, um die Bewegung der Beine nicht zu hindern, aufgeschürzt, das Haupt im Grossen und Ganzen ungeschützt, den Oberkörper vorgebeugt, in der behandschuhten Linken einen kleinen Schild, in der Rechten ein mächtiges breites Schwert, so sehen wir die Kämpfenden einander gegenübergestellt. Auf dem 68. Bilde schwingen sie die Schwerter zu mächtigen Hieben, auf dem 62. scheint der entscheidende Schlag bereits erfolgt zu sein; doch wirkt derselbe nicht verwundend. Dass es sich hier, wie Oechelhaeuser in der Ueberschrift zum 68. Bilde bemerkt, um eine Tjost handele, diese Annahme weisen wir an dieser Stelle füglich zurück; denn beim Tjostieren war der Ritter gewappnet, und das ist auf unseren Bildern nicht der Fall [1]). Viel näher liegt es, bei den hier dargestellten Spielen an das sogenannte 'Schirmen' zu denken, eine Leibesübung, welche die sich zum Ritterberuf vorbereitenden Knaben und Knappen trieben, und wobei man sich leichter Schilde und stumpfer, vielleicht hölzerner Schwerter bediente [2]). Dass auch ältere Männer, deren Waffenruhm schon weithin bekannt war, dieselbe gelegentlich mit Eifer und Freude pflegten, das zeigt zur Genüge der Gudrun Str. 357 --371 geschilderte Zweikampf zwischen dem grimmen Hagen und dem alten Wate. Und dass dabei ganz tüchtige Hiebe ausgeteilt werden konnten, Hiebe, von denen der ganze Saal erdröhnt, das können wir auch aus den uns vorliegenden Bildern schon ersehen. Also um das 'Schirmen' handelt es sich hier, und dieses Spiel scheint, wofür die Bilder sprechen, mit Vorliebe zur Unterhaltung der Damen des Hofes verwandt worden zu sein. Wenn daher von der Hagen [3]) auf das fehlende 'Herr' in der Ueberschrift aufmerksam macht und daher glaubt, es handele sich bei dem 'von Rinkenberg' um einen Kampf von noch nicht Ritter gewordenen Knappen, so

1) Vgl. über die Tjoste A. Schultz, a. a. O. II, p. 127 und Niedner, a. a. O., p. 38 f. 40 f.

2) Vgl. A. Schultz, a. a. O. I, p. 165.

3) Minnesinger IV, p. 286.

Digitized by Google

halten wir das Letztere nicht für so gänzlich ausgeschlossen, wie Oechelhaeuser es thut [1]).

Während uns die beiden vorhergehenden Bilder ein harmloses Kampfspiel vor Augen führten, ist der Zweikampf zu Fuss, welchen wir auf dem Bilde Dietmars des Sezzers (112) dargestellt finden, als ein ernster und blutiger zu betrachten. Dafür sprechen: das scharfe Schwert, welches die Kämpfenden führen; die volle Ritterrüstung, welche sie tragen; endlich auch die Gesten der dem Kampf zuschauenden Damen, welche die der (tiefen) Trauer sind. Die Aehnlichkeit in der Kampfart mit der auf den vorhergehenden Darstellungen zu Tage tretenden, ist unverkennbar. Auch hier die vornübergebeugte Haltung des Oberkörpers; das eine Bein, um eine feste Stellung zu gewinnen, weit vorgesetzt, dass andere zurückgestellt und nur mit der Fussspitze den Boden berührend; besonders gross ist die Aehnlichkeit unseres Bildes mit dem des Scharpfenbergers. Von der Hagen denkt bei unserem Bilde, welches eines Zusammenhanges mit den 4 Liedstrophen des Dichters entbehrt, an einen vor einer Burg stattfindenden Schwertkampf [2]); Zangemeister und Oechelhaeuser an einen Schwertzweikampf überhaupt [3]). Doch tragen beide Kämpfer über der Rüstung einen Wappenrock, und dies scheint darauf hinzudeuten, dass dem Ganzen bereits ein Lanzenrennen vorangegangen ist. Es ist daher wohl eher an einen richterlichen Zweikampf, an einen Streit auf Leben und Tod zu denken, wie wir ihn Reinfried 8860—9155 geschildert finden, und welcher, mit dem Speerkampf beginnend, bis zur völligen Unschädlichmachung des einen der beiden Teile geführt wurde. Dass auch Damen einem solchen als Zuschauerinnen beiwohnen, erfahren wir aus Reinfried 8645. Hier sind die Lanzen bereits zersplittert, die Sättel geräumt; der Schwertkampf hat

1) Die beiden Bilder (62 und 68) stehen in keiner Beziehung zu dem ihnen nachfolgenden Text. Einen Zusammenhang des 68. Bildes mit 'Klingsor von Ungerlant' Str. 60. 62. 63 anzunehmen, scheint mir unratsam.

2) Minnesinger IV, p. 487 a.

3) Zangemeister, Vorrede zu 'die Wappen, Helmzierden etc.', p. 21; Oechelhaeuser, a. a. O. p. 295.

Digitized by Google

eben begonnen; sie fechten, bis endlich der Sänger mit Aufbietung aller Kräfte zu einem Gewalthiebe ausholt; er wirft den Schild auf den Rücken, fasst das Schwert mit beiden Händen [1]) und führt den entscheidenden Schlag, der den Gegner niederstreckt, welch' letzterer aber noch niedersinkend zu einem mächtigen Schwertstreich ausholt, unbekümmert um die totbringende Wunde, welche er empfangen, und aus der das Blut wie eine Flamme emporzüngelt [2]).

Zum Schluss sei noch als auf einen häufig wiederkehrenden typischen Zug auf die Tendenz der Maler hingewiesen, den Helden, welchem das Bild gewidmet sein soll, auf irgend eine Art kenntlich zu machen. Stets erscheint er im Kampf als der siegende Teil. Auf dem 62. Bilde sehen wir ihn, das Haupt mit einem Pelzbarett geschmückt, den entscheidenden Hieb führen; und die mittlere der drei von oben zuschauenden Damen mit dem Finger auf ihn hinweisen. Auf dem 68. Bilde steht er mit hochemporgeschwungenem Schwerte da, welches im nächsten Augenblick auf das Haupt des Gegners niedersausen wird; die Dame zu äusserst links und zu äusserst rechts deuten mit ausgestrecktem Zeigefinger auf ihn herab [3]). Auf dem 112. Bilde endlich erscheint sein Helm mit dem Zimier [4]) geziert, welches doch im ernsten Kampf abgelegt zu werden pflegte, welches auf dem Bilde jedoch

---

1) 'Der Griff war so gross, dass im Nothfalle das Schwert auch mit beiden Händen geschwungen werden konnte'; A. Schultz, a. a. O. II, p. 15 f.

2) Vgl. Reinfried 9064:

man sach den stolzen frechen (mutig, kühn)
mit ritterlichen dingen
nâch einem slage swingen
und sluoc hin üf des helmes tach
den ritter daz man hôhe sach
daz bluot gén lüften wægen
und sich diu snide dræyen
konde náhe verhes.

3) Anders Oechelhaeuser.

4) Dieses hat grosse Aehnlichkeit mit dem des Bannerträgers auf dem Bilde des Herzogs von Brabant; vgl. Zangemeister, Tafel V und LIII; vielleicht sind beide identisch?

Digitized by Google

seiner Hervorkehrung als des Hauptheldeu dienen soll; hochaufgerichtet spaltet er mit mächtigem Hiebe dem Gegner das Haupt.

3. Der Ritter im Zweikampf zu Ross.

Wir beginnen mit dem friedlichen Zweikampf zu Ross, der sogenannten tjoste. Die tjoste oder juste, seltener der tjost oder die tjostiure [1]) unterscheidet sich von dem eigentlichen Turnier, mhd. turnei, afr. tournoi (von tour, mlat. tornus, die Drehscheibe), dadurch, dass hier nicht Schaar gegen Schaar kämpft, sondern Mann gegen Mann. Das Turnier ist ein Massenkampf, ein festliches Vorspiel, ein Abbild der wirklichen Reiterschlacht, die tjoste dagegen ein Einzelkampf. Das erstere lässt sich noch am ehesten unseren heutigen Manövern vergleichen, da durfte der Freund dem Freunde helfen; hier dagegen war der Ritter ganz auf sich selbst gestellt, und von seiner eigenen Kraft und Geschicklichkeit hingen seine Erfolge ab. Beim Turnier wurde nicht allein mit Lanzen gefochten, sondern um den Gegner wirklich zu besiegen und zum Gefangenen zu machen, zieht man, sobald die Lanzen verstochen sind, die Schwerter. Bei der tjoste dagegen ist der Speerkampf die Hauptsache, der Schwertkampf dagegen nur eine Art Aushülfe und nur dann zulässig, wenn einer der Gegner ohne Speer oder ohne Ross ist. Aus angemessener Entfernung sprengten die Kämpfenden im Galopp (*walap*) an und stürmten dann wandernden Falken vergleichbar, die lange gehungert, sich auf ihre Beute stürzen, mit verhängten Zügeln (*rabbin*) auf einander los. Die sonst aufrecht getragene und mit einer gezackten Platte versehene Lanze wurde gesenkt; so suchte jeder, den Gegner zu treffen und womöglich vom Sattel zu stossen [2]).

---

1) Verb. tjostieren, justieren mhd. wb. III, 43, b. Frz. jouste, joûte, mlt. justa, justare Du Cange gl. 3, 947. Von den Etymologieen genügt es wol, die bei Du Cange diss. VII, 30 erwähnte = justa pagna nach Liv. 25, 51 erwähnt zu haben; Niedner, a. a. O. p. 38.

2) Vgl. A. Schultz, a. a. O. II, p. 132—133, 139, p. 113, p. 107, 127; Niedner, a. a. O. p. 38 f., 40.

Digitized by Google

Ein anschauliches Bild der beginnenden Tjoste bietet uns Balduineum XXXIVa[1]), und zwar sind es, wie Wappen und Helmzier uns belehren, die Ritter Balduin von Moncornet und Graf Heinrich von Flandern, welche hier gegeneinanderreiten. Kampfesmutig, mit weit aufgerissenem Maule, mächtig ausgreifenden Vorderfüssen und weit zurückgestellten Hinterfüssen, sprengen die in lang herabhängende Couvertüren gehüllten Streitrosse auf einander los. Mit vorgebeugtem Oberkörper sitzen die Ritter im Sattel; die Beine sind steif vorgestreckt, der Fuss tritt mit herabgebogener Spitze energisch in den Bügel. Der Turnei von Nantheiz 204:

si trâten mit den fûezen hol
den stegereif ze wunsche gar.

Die Rennlanze ist unter den Arm gestemmt, der Stoss auf den Helm des Gegners gerichtet; der Schild, wohl am Ellbogen des linken Armes befestigt, ist dicht vor die Brust gepresst, die Linke hält den roten Zügel lose gefasst. Die Speere kreuzen sich bereits.

Doch ist der sogenannte 'poynder' oder 'puneiz' d. i. das Aufeinanderprallen der Kämpfer[2]), noch nicht erfolgt. Dieser ist jedoch auf der einzigen Federzeichnung unserer Handschrift (C), dem Bilde 64b, bereits eingetreten, ohne dass wir aber von seiner Wirkung etwas bemerken. Die Haltung der Kämpfenden ist der der vorigen fast gleich; auch hier sitzen sie mit vorgebeugtem Oberkörper, vorgestreckten Beinen, niedergedrückten Fussspitzen, den Schild vorhaltend, im Sattel. Die Lanze des linken der beiden tjostiuren ist auf die helmsnuor des Gegners gerichtet[3]) und scheint den Helm bereits zu berühren; während von des letzteren Lanze nichts zu sehen ist, obwohl sein rechter Arm mit geknicktem und hinten seitlich hervortretendem Ellenbogen gerade einen Stoss zu führen

1) Vgl. die Romfahrt Kaiser Heinrich's VII, p. 96 f.

2) Vgl. A. Schultz, a. a. O. II, p. 127; das Zusammenrennen der Rosse bei der tjost heisst auch *'hurten'*; auf diese Weise *'riten'* heisst *'hurteclich riten'*, vgl. Niedner, p. 55.

3) Vgl. Niedner a. a. O. p. 60: das *'ziln'* auf die *'helmsnuor'*.

Digitized by Google

scheint. Jeder ist ausserdem noch von einem Spielmann begleitet.

In dem Moment des Zusammenstossens der beiden Kämpfenden galt es für den Ritter, seine ganze Kraft aufzubieten, seinen Mut und seine Geschicklichkeit zu zeigen. Denn in dem entscheidenden Augenblick vermochte er sein Ross nur mit den Schenkeln zu regieren; mit dem Schild hatte er den feindlichen Stoss abzuwehren, falls sich derselbe auf die 'vier nagele' richtete, mit der Rechten selbst den Stoss zu führen, und von seiner Geistesgegenwart allein hing sein Sieg ab. Aller Augen waren auf ihn gerichtet; all' seine Bewegungen wurden beobachtet; im Turnier konnte er leicht im Gewühl der Menge verschwinden, einem Gegner, der ihm nicht behagte, ausweichen und sich endlich ganz vom Kampfplatz zurückziehen; hier dagegen hiess es Stand halten und nicht vom Platze weichen. Traf seine Lanze den Gegner, so hielt dieser entweder den Stoss aus, infolge dessen die aus dürrem Holz gefertigten Speere zerbrachen, oder aber er hielt den Stoss nicht aus und wurde 'von dem rosse' oder 'hinderz ors' gestochen [1]). Letzteres finden wir auf 3 Bildern unserer Handschrift (25, 22, 63) dargestellt, und dass uns eigentlich die tjoste nur in dieser Art vorgeführt wird, das hängt zusammen mit der Tendenz der Maler, den Sänger stets als den siegenden Teil erscheinen zu lassen.

Wir fassen zunächst die Bilder 25 Herr Heinrich von Frauenberg und 22 Herr Walther von Klingen ins Auge. Das erste zeigt uns ein friedliches Speerbrechen, das letztere ein solches mit scharfen Lanzen. Zur Rechten sehen wir auf mutig einhersprengendem Rosse den siegreichen Sänger, zur Linken den durch den Lanzenstoss zu Fall gebrachten Gegner. Die Haltung von Ross und Reiter ist auf beiden Bildern die gleiche, nur ist der Gegner Heinrich's von Frauenberg einen Augenblick später im Sturze dargestellt als derjenige Walther's von Klingen. Mit den Vorderbeinen zu gewaltigem Sprunge ausgreifend, den Kopf nach unten gedrückt, so rennt des Sängers Ross das des Gegners an, wel-

1) Vgl. Niedner a. a. O. p. 59.

Digitized by Google

ches, in Folge der Gewalt des Anpralles '*ûf die hehsen*'[1]) zusammensinkend, sich hoch emporbäumt, dabei den Kopf mit aufgerissenem Maule nach oben richtend und mit den Vorderbeinen in die Luft langend, genau so wie das Ross auf dem Bild auf fol. 54 a im Wilhelm von Oranse. Die Haltung des Siegers ist dieselbe wie die der Ritter auf den vorhergehenden Bildern; nur ist die Spitze des Fusses nicht zu Boden gesenkt, sondern dieser ruht geradeausgestreckt im Bügel. Der Schild hängt in voller Vorderansicht und unbenutzt an der linken Achsel; auch die Helmzier erscheint in Vorderansicht gezeichnet, beides wohl aus heraldischen Gründen. Die Lanze ist zwar mitten durchgesplittert, hat aber noch Kraft genug besessen, um den Gegner '*hinders ors*' zu stechen. Den Schild, dessen Innenseite mit Wappenfarben bemalt ist, krampfhaft emporhaltend, sinkt dieser nach hinten vom Ross herunter. Auf dem 25. Bilde hat er den Sattel bereits geräumt, seine Lanze liegt in 2 Stücke (*trunzûne, drumzen*)[2]) zerbrochen am Boden. Auf dem 22. Bilde sitzt er zwar noch im Sattel, der Fuss ruht noch im Bügel, aber bald wird er auch diesen Halt verlieren, und, wie der stark nach hinten zurückgebeugte Oberkörper zeigt, vollends zu Boden stürzen.

Dass es sich, wie bereits bemerkt, bei dem 25. Bilde um einen friedlichen Speerzweikampf handelt, wird durch die an den Lanzenenden angebrachten Krönlein angezeigt. Vielleicht ist es sogar möglich, dass der Maler hier eine besondere Art der tjoste, das sogenannte '*föresten*' hat darstellen wollen; wenigstens scheint der zur Linken des Bildes zum Vorschein kommende Baum, welcher bei unserm Maler ein Symbol, ein Zeichen für einen ganzen Wald sein kann, für diese Annahme

---

1) Vgl. Erec 774: *Diu just wart sô krefticlich*
Daz diu ros hinder sich
An die hähsen gesâzen —
und Gudr. 1408:
Ir ietweder des andern mit stiche niht vergaz.
Ortwines ros daz guote ûf die hehsen saz . . .

2) So heissen die beiden Teile des zerbrochenen Schaftes, während die kleineren Splitter gewöhnlich '*sprîzen*' genannt werden, vgl. Niedner a. a. O. p. 59.

Digitized by Google

zu sprechen. 'Das *'fôresten'* besteht nun darin, dass ein berühmter Ritter sich samt Gefolge oder auch allein in ein *'fôrest'* oder *'fôreis'* d. h. also ein Gehölz legt und durch seine Knappen jeden Ritter, den sie treffen, auffordern lässt, mit ihm ein Speer zu verstechen. So legen sich Ulrich von Lichtenstein und sein Bruder vor dem Turnier zu Frisach in ein *'fôreis'*, lassen lange vorher dies in den Landen bekannt machen frd. 64, 11—12, und unter grosser Beteiligung wird 10 tage lang tjostiert frd. 69, 17 ff., cf. 77, 10'[1]). 'Als motiv zum *'fôresten'* wird Frauenminne angegeben'[2]). Vielleicht ist dies auch bei unserem Sänger der Fall; denn das *'undertân sîn'* (III, 2) und das *'dienen'* der Geliebten (IV, 2) fand ja meist statt, indem man im Turnier für sie kämpfte.

Die auf dem 22. Bilde dargestellte Tjoste scheint eine solche auf Leben und Tod zu sein; denn die Lanzen sind spitz und aus dem durchstochenen Helm spritzt Blut hervor. Vielleicht darf man wie bei dem Bilde Dietmars des Sezzers[3]) an einen richterlichen Zweikampf, an ein Gottesurteil denken, und wegen der Anwesenheit der Damen an ein solches, wo es die Herstellung und Reinigung der Ehre einer Dame galt. Ich halte daher eine lose Anknüpfung des dargestellten Vorganges an IV, 2 nicht für ganz ausgeschlossen:

lîhte wil sî pris erwerben,
lât sî mich in ir dienste sterben[4]).

Eng verwandt den beiden vorhergehenden Tjosten ist der auf dem Bilde Albrechts, Marschalls von Raprechtswil, (No. 63) dargestellte Speerkampf. Nur sehen wir den Sänger diesmal den Gegner nicht von rechts, sondern von links her anrennen. Dieser, vom Speere des Siegers getroffen, und von dessen Ross über den Haufen gerannt, stürzt rücklings zu Boden; sein Pferd ist infolge des Zusammenstosses auf die Hinterbeine zusammengesunken, und auch die Vorder-

1) Niedner a. a. O. p. 40.
2) Daselbst p. 41.
3) Siehe p. 28—29.
4) Dass die Anwesenheit der Damen nicht als ein Kriterium für die Auffassung des Ganzen als eines Kampfspiels verwandt werden darf, wie Oechelhaeuser dies auch hier thut, habe ich bereits gezeigt.

Digitized by Google

beine scheinen im Begriff, den Halt zu verlieren, denn der Kopf des Schimmels wird durch das anstürmende Pferd des Gegners ganz zur Seite herumgedrängt, so dass der völlige Umsturz unvermeidlich erscheint[1]). Sein Schild hängt in voller Vorderansicht und unbenutzt an der linken Achsel; die Rechte hält die mit dem unteren Ende schräg nach oben gerichtete Lanze gefasst. Der Sänger dagegen sitzt hoch aufgerichtet im Sattel, mit der Rechten das untere Ende der in 3 Teile zersplitterten Lanze schwingend, welche dem Gegner den Helm vom Haupte gestossen hat. Diesen sehen wir unterhalb des zusammenbrechenden Pferdes liegen. Sein Schild ruht, ganz von vorn gesehen, vor der Brust.

Wie bei den Zweikämpfen zu Fuss, so constatieren wir auch hier das Bestreben der Maler, ihren Helden auch als solchen zu kennzeichnen. Zunächst geschieht dies dadurch, dass er allein mit einer Helmzier geschmückt erscheint; auf dem 63. Bilde trägt zwar auch des Gegners Helm diesen Schmuck, doch liegt derselbe, durch einen Lanzenstoss vom Haupte gestossen, am Boden. Weiter erscheint er auf allen diesen Bildern als der Sieger: sein Ross geht in gewaltigem Sprunge, fest und unerschüttert von dem Zusammenstoss sitzt er im Sattel; des Gegners Pferd dagegen bricht ohnmächtig zusammen, er selbst sinkt, von der Lanze des Gegners getroffen, nach hinten im Sturze zurück.

Was die Technik bei der Tjoste anbelangt, so begegnet uns nur in einem einzigen Fall, nämlich auf dem 25. Bilde, das '*ziln*' auf die '*vier nagele*'. In der Mehrzahl der Fälle jedoch richtet sich der Lanzenstoss auf die '*helmsnuor*', d. h. unter das Kinnbein. Der Turnei von Nantheiz 214:

Rîchart Gotfriden traf aldâ,
dâ man den helm dâ stricket,
daz er zehant genicket
wart ûz dem satele hinder sich,
und in der ungefüege stich
mit kraft und mit gewalte
zuo der plânîe valte.

1) Vgl. A. von Oechelhaeuser a. a. O. p. 211—214.

Digitized by Google

Die Lanze selbst zersplittert in beiden Fällen. Wir ziehen hieraus den Schluss, dass in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts beide Stösse nebeneinander im Gebrauch waren, denn die Bilder 25 und 22 gehören dem Maler des Grundstocks an, weisen also auf die Technik einer früheren Zeit zurück Später jedoch kam der Stoss auf die '*vier nagele*' in Abnahme und der auf die '*helmsnuor*' wurde der übliche.

Doch was bedeutet die eigentümliche Darstellung einer Tjoste, welche das 131. Bild unserer Handschrift bringt, das dem 'Dürner' gewidmet ist und den Maler des 2. Nachtrages zum Urheber hat? Was will die zwischen den beiden Rittern auf einem Pferd nach rechts hin reitende Dame, welche in der Rechten eine Lanze trägt, und die Linke mit dem Gestus der Rede erhoben hat? Nach von der Hagen hat sie dem rechten Ritter den Speer aus der Hand genommen, um für ihn zu kämpfen [1]); nach Oechelhaeuser hat sie diesen entwaffnet [2]). Beides dürfte wohl nicht zutreffen. Wer Ulrich von Lichtenstein's Frauendienst kennt, weiss, dass auch Damen bei den ritterlichen Kampfspielen thätig waren, und oft sogar eigenhändig in dieselben eingriffen, ein Brauch, der wohl kein urdeutscher, sondern romanischen Einflüssen zuzuschreiben ist [3]). Auf der Fahrt nach Clemaun wird Ulrich von einem Herrn Mathie erwartet, welcher ihm '*ein maget minneclîch*' auf schönem Pferde mit einem Speer entgegensendet, welchen sie der Königin Venus mit holdem Grusse darbietet. Ulrich nimmt ihn an und rennt gegen den Ritter [4]). Weiter erinnere ich an frd. 486—487: daraus erfahren wir, dass mit Kadolt Weis eine schöne Jungfrau '*der Êren bot*' reitet, welche ihm '*die banir guot*' in die Hand gegeben; dann rennt dieser mit Ulrich zusammen; als aber beim ersten '*puneiz*' die Speere zerkrachten und Ulrich eine zweite Lanze nahm, kam die Ehrenbotin und sagte Kadolts

1) Minnesinger IV p. 646 b.

2) a. a. O. p. 327—329.

3) Weinhold, die deutschen Frauen im M. A., Wien 1851, p. 389 f.

4) Frd. 185, 17 — 187, 17.

Digitized by Google

Daumen sei ausgerenkt: *in sî gesaget,*
der Weis mac niht gestechen mê.
im tuot diu zeswiu hant vil wê:
sîn dûme ist ûz dem lide sîn.
daz habt für wâr, künc, herre mîn'.

und Ulrich steht, sein Leid bezeugend, vom weiteren Kampf ab. Und dies muss uns notwendig zu einer anderen Auffassung des Ganzen bestimmen: die Haltung der Lanze von seiten der Dame macht nicht den Eindruck, als habe sie dieselbe dem Ritter aus der Hand genommen, und auch Oechelhaeuser hat hierauf aufmerksam gemacht; ferner scheint die Rechte des Ritters zur Entgegennahme des Speeres ausgestreckt zu sein, denn sie ist dem Beschauer mit geöffneter innerer Handfläche zugekehrt. Wir glauben daher annehmen zu müssen, dass die Dame die Absicht hat, dem Ritter die Lanze zu reichen, sei es nun zum beginnenden Speerrennen oder sei es inmitten desselben, nachdem ihm bereits eine oder mehrere Lanzen zersplittert sind. Der Gestus der Linken könnte dann als der des Muteinsprechens, Ermahnens gedeutet werden.

Wenn wir bei den Tjosten das Bestreben der Maler erkannten, den Hauptheld auch als solchen hervorzukehren, so gilt dies in nicht minder hohem Grade von den kriegerischen Zweikämpfen, zu denen die ersteren die Vorübung sein sollten. Wir sehen solche dargestellt auf den Bildern No. 13, 83 und 73.

Sie spielen sich sämtlich vor den Mauern einer Burg ab, welche in höchst einfacher und kindlicher Weise durch eine turmartige Baulichkeit symbolisiert erscheint. Die naivste Art der Darstellung derselben bietet wohl das 83. Bild: dort besteht dieselbe lediglich aus einer grossen Thoröffnung mit gelbem Fries, hellrother Deckplatte und grünem Zinnenkranze darüber[1]). Das Gebäude zur Rechten des 73. Bildes zeigt oberhalb der schwarzen Thoröffnung noch 2 rundbogige Fenster; darüber erhebt sich das mit rothen Ziegeln gedeckte

1) Siehe A. von Oechelhaeuser a. a. O. p. 253.

Digitized by Google

Dach in Gestalt eines Dreiecks mit einem goldenen Knauf als oberstem Abschluss[1]). Die Baulichkeit des 13. Bildes endlich zeigt ausser dem grossen Fensterbogen über der Thüröffnung noch ein zweites weitausladendes grün getuschtes und mit roten Ziegeln gedecktes Stockwerk, welches 2 kleine geteilte Masswerkfenster mit einem Vierpasse dazwischen und zuäusserst links eine grössere, rundbogig geschlossene Oeffnung aufweist[2]).

Als Kennzeichen des Sängers und Siegers fungiert auf den beiden Bildern des Grundstockmalers die Helmzier, welche, wie uns die in dieser Beziehung peinlicheren Darstellungen des Codex Balduineus belehren, in der Schlacht abgelegt zu werden pflegte, und darum hier nur heraldischen Zwecken dienen kann. Auf dem Bilde des 1. Nachtragmalers vermissen wir dieselbe; dort trägt der Sänger eine einfache Kugelhaube.

Die Angriffswaffe ist auf den ersteren Bildern das Schwert; auf dem letzteren begegnet uns neben der Lanze der Bogen.

Der Schild hängt meist unbenutzt an der linken Achsel; in voller Vorderansicht gezeichnet, dient er lediglich dem einen Zweck, das Wappen des Trägers zu zeigen. Auf dem 13. Bilde trägt zwar auch der Gegner des Helden einen Schild vor der Brust; dieser soll aber mit der Aufschrift '*HEID*' nur andeuten, dass jener ein Heide ist. Wirklich benutzt sehen wir ihn nur auf dem 73. Bilde.

Das 13. Bild also zeigt den Sänger im Schwertzweikampf mit einem heidnischen Gegner. Zwar hat des letzteren Ross das des Grafen in kräftigem Ansturm mit gesenktem Kopf angerannt, so dass es, vor die Brust getroffen, den Kopf hoch emporwirft und auf die Hinterhand einknickt, aber der Sänger selbst erscheint, der als typischem Zug bereits constatierten Tendenz des Malers entsprechend, als der siegende Teil: mit wuchtigem, von oben gerade heruntergeführtem Hiebe spaltet er dem Gegner das Haupt, welcher ungeachtet dieser schweren Verwundung noch über den Rücken herüber

1) Siehe daselbst p. 233.
2) Siehe daselbst p. 124.

Digitized by Google

zu einem gewaltigen Schwertstreich ausholt. Die Haltung der Ritter im Sattel ist im wesentlichen die gleiche wie beim Lanzenrennen [1]). Von der Hagen vermutet, dass in unserer Darstellung ein siegreicher Zweikampf des Grafen Friedrich von Leiningen bei der Belagerung von Akkon bildlich aufbewahrt sei [2]). Wie er p. 60b ausführt, beteiligte er sich an derselben im Heere des Landgrafen Ludwig des V. von Thüringen [3]). Auch das Gedicht des Sängers weist auf eine Kreuzfahrt hin: in der 4. Strophe bittet er die Geliebte, ihm zur Fahrt 'gegen Pülle' doch wenigstens 5 Worte des Abschieds zu sagen *„vâr hin ze guoter stunde!“*, ein Wunsch, der ihm, wie wir aus der letzten Strophe ersehen, in weit reichlicherem Masse erfüllt wird, als er erwartet hat. Vielleicht darf man sogar annehmen, dass der Maler jenes Gedicht von der Kreuzfahrt des Landgrafen Ludwig V. von Thüringen gekannt und unmittelbar an die von von der Hagen p. 60b aus demselben angeführten Stellen angeknüpft hat [4]) [5]).

Auf dem vorigen Bilde sahen wir des Sängers Gegner Stand halten, auf dem 83. Bilde hat er sein Ross bereits

---

1) Wie im Parzival Rittertum und Frauendienst im Orient in gleicher Weise wie im Occident herrschen, so sehen wir auch auf unserem Bilde den Heiden durch nichts weiter als solchen charakterisiert als durch die erwähnte Aufschrift auf seinem Schild; im übrigen sind Waffen, Kleidung, Rüstung etc. dieselben wie bei einem abendländischen Ritter. Dies dürfte ein Kriterium für ein höheres Alter unseres Bildes sein, denn auf dem 73. Bilde finden wir bereits die bekannten Kennzeichen des morgenländischen Kriegers: hässliche, verzerrte Gesichtszüge, langes schwarzes Haar, spitzen Kinnbart und Spitzhut.

2) Minnesinger IV, p. 61b.

3) Vgl. auch Zangemeister, Vorrede zu 'die Wappen, Helmzierden etc.', p. 3a.

4) Z. 1708: *der edele von Liningen*
grâve Friderich sô hiez ouch der,
ein manlich hérre gar was er,
vest gemuot ûf strites werk.
Z. 3135: *Grâve Friderich von Liningen,*
ouch der von Bichlingen,
tâten mit strite den heiden wê.

5) Der Baum zur Linken des Bildes könnte eine Anspielung auf den in den ersten Versen des Liedes geschilderten Wald sein.

Digitized by Google

zur Flucht gewandt. Dicht vor dem Burgthor jedoch hat ihn der Püller eingeholt und neben ihm einhergaloppierend, an Wuchs und Körperform aber wuchtiger und massiger als er, holt er zu einem letzten Schwerthiebe aus, und auch sein Gegner scheint einen solchen zu führen im Begriff, wobei er sich mit der Linken am Kopfzeug seines Rosses festhält[1]). Das Ganze bezieht sich wohl auf die Kämpfe vor Wien, an dessen Belagerung unser Dichter unter König Rudolf im Winter 1276 teil nahm (IV, 1; V, 3)[2]). Schwerlich hat wohl das '*Jâ holn*', von welchem V, 3 die Rede ist, die unmittelbare Veranlassung zu unserer Darstellung gegeben.

Das 73. Bild schliesst sich eng an das vorhergehende an. In stürmischer Flucht hat der heidnische[3]) Gegner des Sängers das Burgthor bereits erreicht und sendet nun, im Sattel sich rückwärts wendend, den zweiten Pfeil von seinem scythischen Bogen auf diesen ab; der erste haftet in des Sängers Schild, welchen dieser mit der Linken vor die Brust gepresst hält. Die Lanze unter den rechten Arm geklemmt, ist er seinem Gegner dicht auf den Fersen, und sein Ross nimmt an seiner Kampflust vollen Anteil. Auch hier wird die Anregung zum Bilde in einem historischen Vorgang zu suchen sein; vielleicht handelt es sich um eine Kreuzfahrt, vielleicht auch um einen Zug gegen die Slaven; vgl. II, 3 und VI, 3, die beide auf ein Fernsein hinweisen.

Excurs.

Bei dem 13. Bilde unserer Handschrift machten wir die Beobachtung, dass der Gegner Leiningen's dargestellt war, wie er, ungeachtet der tötlichen Wunde, die er von jenem empfangen, selber noch über den Rücken herüber zu einem mächtigen Schwertstreich ausholt. Dieses Motiv, welches in

---

1) Nach Oechelhaeuser sucht der rechte Arm den Hieb des Verfolgers zu parieren, welcher Auffassung ich aber nicht beistimmen kann; die Parade ist eine andere, vgl. Bild 65.

2) Vgl. von der Hagen, Minnesinger IV, p. 411; Zangemeister a. a. O. p. 16b und Oechelhaeuser a. a. O. p. 254.

3) Siehe p. 39 Anm. 1.

Digitized by Google

unserer Handschrift noch zweimal wiederkehrt, würde unsere Beachtung nicht so sehr verdienen, wenn es uns nicht auf einer grösseren Anzahl von Kampfbildern aus ungefähr derselben Zeit in gleicher Weise entgegenträte. Auf dem 9. Bilde, einer Darstellung der Schlacht bei Wöringen, hat zwar der Brabanter Herzog seinem Gegner, in welchem wir wohl den Grafen Heinrich von Luxemburg erkennen dürfen, mit wuchtigem Hiebe Helm und Schädel gespalten, dieser jedoch, im Sattel rückwärts herumgedreht, hat den Schwertarm zum Hiebe hoch erhoben. Ueber das Bild Dietmars des Sezzers ist bereits oben p. 28—29 gehandelt worden. Auf den Bildern des Codex Balduineus begegnen wir dem gleichen Motiv: die Darstellung Xa bietet 2 Beispiele dafür; im Vordergrund den Zweikampf des Grafen Werner von Homberg mit einem guelfischen Anführer, im Hintergrunde rechts den des Deutschordenskomthur Conrad von Gundolfingen mit einem Italiener in blauem, mit silbernen Sternen übersätem Wappenrock[1]). Weiter gehört hierher auf Bild 14 b der Zweikampf eines Herrn von Brandenburg, den ein rotes Wappen (dessen weisses Herzschild wohl vom Arme verdeckt wird), kennzeichnet, mit einem italienischen Ritter, der ein gezacktes, weiss und rot gefärbtes Wappenbild führt[2]); auf Bild XVIIIb der Zweikampf Heinrichs von Flandern mit einem toskanischen Guelfen, der einen rot und silber gebalkten und rot gestückten Schild vor der Brust trägt[3]); auf Bild XXIb der Zweikampf des Wirich Lander von Sponheim (goldener Schild mit rot und weiss geschachtem Schrägrechtsbalken und einem kleinen schwarzen Adler darüber) mit einem Italiener, dessen Wappen in grünem Felde zwei silberne gegen einander gekrümmte Halbringe zeigt[4]); und auf Bild XXIIb der Zweikampf des Erzbischofs Balduin mit einem Italiener vom Geschlechte der Orsini (schwarzer Bär in goldenem Felde)[5]). Auf dem Bild

1) Siehe 'die Romfahrt etc.' p. 45.
2) Ibd. p. 55.
3) Ibd. p. 67.
4) Ibd. p. 75.
5) Ibd. p. 76—77.

Digitized by Google

No. 1 auf fol. 7b im Wilhelm von Oranse[1]) hat der zur Rechten des Kaisers reitende Ritter seinem Gegner mit dem Schwert die Brust durchbohrt; die Spitze desselben sieht bereits am Rücken weit heraus; dennoch holt der so Getroffene, nach unseren Vorstellungen bereits jeder Kraft Entbehrende noch zu einem mächtigen Schwertstreich aus. Dasselbe können wir in der rechten Hälfte des Bildes auf fol. 11a beobachten[2]). Auf dem Bilde No. 1 auf fol. 12a[3]) hat Wilhelm einem heidnischen Gegner das Haupt gespalten, während dieser (mit einem Schild mit goldenem Löwenkopf in blauem Felde) in unveränderter Haltung zu einem gewaltigen Hiebe ausholt; der mit aller Kraft nach unten in den Steigbügel tretende Fuss verrät nichts von der Wirkung des empfangenen Hiebes.

Wir sehen also deutlich, dass der Hieb über den Rücken herüber angezogen und dann in einem zweiten Tempo gerade herunter auf das Haupt des Gegners geführt wurde. Den Hieb als eine Parade aufzufassen, ist kaum möglich, und wir können daher Oechelhaeuser nicht beipflichten, wenn er dies bei dem Gegner des Püller (No. 83) und bei Friedrich dem Knecht (No. 108) thut.

4. Der Ritter im Massenkampf zu Ross.

a. Im Turnier.

Bereits im Eingang zum vorhergehenden Teil ist das Turnier seinem Wesen nach erörtert worden. Es ist also ein Massenkampf und somit eine Vorbereitung der Ritterschaft zum Kriegshandwerk im Frieden. Wie vorher die Begriffe Tjoste und Turnier, so sind auch die Begriffe Buhurt und Turnier von Oechelhaeuser nicht scharf genug auseinandergehalten worden: er nennt das 8. Bild einen Buhurt, und Bild 65b ein Turnier; und doch wird es bei näherem Zusehen offenbar, dass sich beide Darstellungen nur auf ein und dieselbe Sache beziehen können. Der *buhurt* oder *bêhurt*,

1) Es trägt die Beischrift: *Hi ſtridet kuning Karl mitten heydenen.*

2) Die Beischrift lautet: *Hi ſtrit man nv.*

3) Die Beischrift lautet: *Hi vorrante ſich wilhelm vfte heydenen vnde wart ghevangen sin ors belûr irſlaghen.*

Digitized by Google

(mhd. wb. I, 735 b) mlt. *bohordicum, bohordamentum, buhurdicium*[1]), ist ein blosses Reiterschauspiel, an dem die Ritter ohne Rüstung teilnahmen. Dies geht zur Genüge aus Wigal. 9010—9022 hervor:

Die rîter begunden alle
Vor ir buhurdieren
Mit rîchen banieren.
Von hurt die schilde gaben schal,
Sô daz manec knie geswal
Von hurte und von gedrenge.
Diu strâze wart vil enge
Von der edeln rîterschaft.
Dâ wart zerbrochen manec schaft
Von slegen und von hurt enzwei.
Ez wære worden ein turnei,
Heten si ir harnasch gehabt.

Es ist ein Vergnügen, bei dem sich die Ritter daran ergötzen, die Schilde, Speere und Banner zu tragen und ihre Rosse zu tummeln, ein Paradestück zu Ehren einer Dame oder eines angesehenen Ritters; letzteres besonders in Ulrich von Lichtensteins Frauendienst[2]). Beim Turnier jedoch ging es nicht so friedlich her, besonders, wenn die beiden, gegen einander kämpfenden Parteien verschiedener Nation waren, wie dies zum Beispiel im *'turnei von Nantheiz'* der Fall war[3]), und ferner, wenn alter Hass beim Spiel von neuem sich Bahn brach.

---

1) Benecke Wigal. wb. 543 leitet das Wort aus dem Deutschen *hurt*, Stoss, ab; aus dem Deutschen ist dann das Wort ins Roman. übergegangen und aus dem Romanischen wieder ins Deutsche eingeführt; afr. *behourd, bohourt* u. s. w.

2) vgl. A. Schultz a. a. O. II, p. 113 f.

3) 770: *ez galt der turnei under in*
reht als der man ze velde fuor.
802: *mit nide man turnierens pflac,*
als ob ez wære ein herter strît.
850: *mit scharpfen swerten lieht gemâl*
wart ûf in sô gekempfet,
daz im dâ von gestempfet
die ringe wurden in daz vel.

Digitized by Google

Unsere Handschrift liefert uns 2 Darstellungen eines alten Turniers. Auf beiden ist der Lanzenkampf bereits beendigt, das Schwertgefecht hat begonnen, die Schilde sind '*verhouwen*'. Gekämpft wird auf Bild 65b mit stumpfen, auf Bild No. 8, wie es scheint, teils mit stumpfen, teils mit geschärften Schwertern. Auf beiden Bildern erscheint der Hauptheld, wie immer, auf eine besondere Art hervorgehoben: auf dem Bilde des Grundstockmalers sehen wir ihn den Mittelpunkt des Kampfgetümmels einnehmen; wenngleich seine Gefährten ebenfalls eine Helmzier tragen, so erscheint er doch an Wuchs kräftiger und wuchtiger als sie; im Sattel sich herumwendend, hat er den schon halb vorbeigestürmten Gegner mit dem linken Arm von hinten um den Hals gepackt und holt nun mit dem Schwert zu einem gewaltigen Hiebe aus. Das Bild des 3. Nachtragmalers zeigt ihn von links her in mächtigem Ansturm auf die zur Rechten in vollkommener Ruhe verharrenden Gegner losprengend, wobei er das Schwert zum Hiebe hoch emporschwingt.

Wie Oechelhaeuser auf Grund mehrerer Einzelheiten wahrscheinlich macht, haben wir das 8. Bild unserer Handschrift als eine nicht ganz verstandene Copie eines älteren Bildes zu betrachten; und dieses ältere Bild scheint in engem Anschluss an das berühmte '*turnei von Nantheiz*' entstanden zu sein, welches Konrad von Würzburg in einer besonderen Dichtung behandelt hat. Es handelte sich dabei, der Dichtung gemäss, im wesentlichen um einen friedlichen Zweikampf zweier Nationen; vgl. 278:

welsch unde tiutsch dâ solte
ein ander widerwertic sîn.

Der Anführer der ersteren war '*der werden Kerlingære vogt*' (528), der Anführer der letzteren *Richart von Engellant*. Jede der beiden Parteien setzte sich aus 2000 Rittern zusammen (280 ff.). Die Beschreibung des Wappens des Sachsenherzogs 390—423 stimmt mit dem auf unserem Bilde dargestellten überein, doch sind die beiden '*stangen*' der Helmzier golden gefärbt, statt rot und weiss gestreift. In dem Gefährten zur Linken dürfen wir vielleicht den '*markîs von Brandenburc*' erkennen, von dem 424 ff. die Rede ist, und dessen Helm '*zwêne flügele*

Digitized by Google

zierten' von schwarzer Farbe. Wie wir aus der Dichtung erfahren, war der Askanier in eine arg bedrängte Lage geraten, aus der ihn der rasch herbeieilende Richard nur mit Mühe zu befreien vermag.

880: *mit sneller umbekêre*
kam er dâ hin gerennet,
dâ sin gesiht erkennet
den fürsten het ûz Sachsenlant.

Er wendet sich alsdann gegen den König von Spanien, dem er mit dem Schwert den Helm vom Haupte zu stossen versucht.

920. *den liehten und den glanzen helm*
wolt er im abe würgen.

Dieser Vorgang scheint sich in der rechten Bildhälfte abzuspielen.

Welcher Schluss lässt sich nun für die beim Turnierschwertkampf geübte Technik aus dem uns vorliegenden Bilde und der mit ihm in Zusammenhang stehenden Dichtung ziehen? Eine Hauptrolle scheint das sogenannte '*zoumen*' gespielt zu haben; es besteht darin, dass man schnell turniert und mit dem Rosse des Gegners davon zu eilen sucht; da dies natürlich nicht so glatt von statten ging, musste die Gewandtheit des Reitens durch den Kampf unterstützt werden. Und hierzu wurde das Schwert benutzt, indem der '*zöumende*' zugleich auf den '*gezoumten*' einhieb und mit Schlägen nachhalf[1]). Vgl. '*der turnei von Nantheiz*' 824—825, 828—830, 918—919, 1060—1061. Nicht minder wichtig scheint das Zerschlagen der Helmzier und sodann das Abstossen des Helmes vom Haupte gewesen zu sein:

1032: *diu zimier, diu dâ glizzen*
von wünneclicher varwe,
diu wurden alle garwe
zerfüeret ûf den helmen.
1030: *helm ab den köpfen würgen*
begunde manic kreftic hant.

u. 920.

1) Vgl. Niedner, a. a. O. p. 71 und p. 67.

Digitized by Google

Endlich suchte man den Gegner dadurch, dass man ihn umfasste, vom Pferde herabzureissen:

836: *dô het in* (den Sachsenherzog) *umbevangen*
der grâve rîch von Bâre . . . .

Doch was bezweckt der Ansturm des einzelnen Ritters auf dem 65. Bilde gegen die zur Rechten in vollkommener Ruhe haltenden 3 Gegner? Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir in demselben einen, dem von Niedner a. a. O. p. 49 behandelten und im Lanzenrennen zuweilen vorkommenden '*stich zen muoten*', analogen Ritt im Turnierschwertkampf sehen. Wiederholt sind die Schaaren bereits zusammengerannt, doch ist der Zusammenstoss jedesmal ein erfolgloser gewesen. Da versucht der Sänger dadurch, dass er allein auf die feindliche Schaar einsprengt und sich einen bestimmten Gegner aufs Korn nimmt, diese zu zersprengen und in Unordnung zu bringen, damit die Seinigen, diese benutzend, um so leichteres Spiel haben. Wie der '*stich zen muoten*', so scheint auch dieser Ritt ein seltener gewesen zu sein. Vielleicht wurde er wie Frd. 311 ff. nur zu Ehren einer Dame unternommen, und dass unser Sänger gerne einer Frau '*dienestman*' sein möchte, erfahren wir aus Lied II:

2: . . . *dur daz wirbe ich nach ir hulden,*
ob si mir der sælden gan,
daz ich wirde ir dienestman . . . .
3: *Vröude und wernder wunnen vil*
treit si, der ich dienen wil [1]).

Am Abend des Turniers versammelten sich die Ueberwundenen sowohl als die Ueberwinder samt allen Damen, die Zeuginnen ihrer Tapferkeit, und ihres Glücks oder Unglücks

---

1) Oechelhaeuser sieht in den roten Zeichen an den Weichen der Pferde eine Marstall- oder Besitzmarke; dass diese jedoch nur von den Sporen der Ritter herrühren können, bedarf wohl keiner näheren Untersuchung; vgl. '*der turnei von Nantheiz*' 206:

den rossen beiden bluotgevar
die siten schînen von den sporn.

Digitized by Google

gewesen waren, in dem grossen Tanzsaale, um dem, der für den Tapfersten erklärt würde, den verdienten Preis zu erteilen. Dann schritt man zum Tanze [1]). Letzterer scheint auf dem 46. Bilde unserer Handschrift gemeint zu sein. Vielleicht ist unser Sänger sogar jener Glückliche, dem der Preis zu Teil geworden, und der nun von 2 Jungfrauen (*schapel*) unter Vorantritt eines Fiedlers zum Tanze geführt wird. Dass unsere Darstellung nur als ein Tanz nach einem Turnier aufgefasst werden kann, dafür sprechen neben den 4 Spitzbögen im oberen Teile des Bildes, welche auf eine geschlossene Oertlichkeit hinweisen, das Fehlen der Sporen, des Schildes, des Schwertes, der Lanze, sowie der Umstand, dass der Wappenrock unseres Ritters ungegürtet ist. Oechelhaeuser, welcher dies alles übersehen hat, fasst das Ganze so auf, als würde der Ritter von 2 Fräulein unter Vorantritt eines Spielmanns zum Turniere geleitet [2]), woran natürlich nicht im entferntesten gedacht werden kann. Eher trifft von der Hagens Auffassung der Scene zu, der 2 Möglichkeiten ansetzt [3]); von der ersteren sehen wir ab, da beim Empfang des Kampfpreises andere Förmlichkeiten üblich waren [4]), letztere haben wir zu der unsrigen gemacht. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass das Bild im Anschluss an IV, 1 entstanden ist:

Ich wil der lieben aber singen,
der ich ie mit triuwen sanc,
Úf genâde und úf gedingen,
daz mir trûren werde kranc.
Bi der ich also schône
an eime tanze gie,
ir zæme wol die krône,
so schœne wîp wart nie.
Elle und Else tanzent wol,
des man in beiden danken sol.

1) Vgl. Meiners, Kurze Gesch. der Turniere, im Göttingischen Historischen Magazin, Bd. IV., p. 656 f. und A. Schultz, a. a. O., I, p. 576.

2) a. a. O. p. 186 f.

3) Minnesinger IV, p. 191 b.

4) Siehe Meiners, a. a. O.

Digitized by Google

b. In der Schlacht.

Wie auf allen, den Kampf betreffenden Bildern, so tritt uns auch hier — und das in noch weit auffälligerer Weise als zuvor — die Tendenz der Maler entgegen, ihren Helden vor allen anderen auszuzeichnen und in den Mittelpunkt des Bildes zu stellen.

Wir beginnen mit dem 9. Bilde, welches, dem Grundstockmaler entstammend, der allgemeinen Annahme gemäss[1]), eine Darstellung der berühmten Schlacht bei Wöringen ist. Wir sehen von rechts her einen aus 4 Gewappneten bestehenden geschlossenen Reiterzug in vollem Galopp auf den zur Linken des Bildes befindlichen Gegner losstürmen. Auf dem rechten Flügel desselben erscheint, den anderen weit vorausgeeilt, der Herzog, wie er eben seinen Gegner mit wuchtigem Hiebe das Haupt spaltet, welch' letzterer selbst im Sattel sich herumwendend, das Schwert zum Hiebe hoch erhoben hat. Wie Oechelhaeuser annimmt, haben wir in letzterem den Grafen Heinr. von Luxemburg zu sehen, welcher sich den Ansprüchen des Herzogs Johann I. von Brabant (1268—1249 reg.) auf die Limburgischen Lande entgegenstellte. Doch steht dies mit den historischen Thatsachen nicht im Einklang; denn der Geschichte gemäss wurde der Graf Heinr. von Luxemburg nicht von dem Brabanter Herzog selbst getötet, sondern in dem Augenblick, 'als er eben den Herzog um den Hals ergriffen und sich erhoben, ihn vom Rosse zu reissen', durch Walther van den Bisdomme niedergestossen[2]). Trotzdem lässt unser Maler den Herzog den entscheidenden Schlag selbst führen, und das mit Absicht, denn sein Bild soll der Verherrlichung des Herzogs allein dienen; darum muss er auch als der Sieger erscheinen, der in dem Kampf der Ausschlag gebende Teil ist. Und wenn wir ihn ferner auf Wappen und Sturmfahne neben dem brabantischen gelben Löwen in schwarzem, bereits den limburgischen roten Löwen in weissem Felde

---

1) Von der Hagen, Minnesinger IV, p. 42b; Zangemeister, Vorrede zu 'die Wappen etc.', p. 2; Oechelhaeuser, a. a. O. p. 114—117.

2) Von der Hagen, a. a. O. p. 41 Anm. 5.

Digitized by Google

führen sehen, so wird auch dies aus der gleichen Absicht hervorgegangen sein; auf diese Weise erscheint der Herzog schon äusserlich als der Ueberwinder seines Gegners gekennzeichnet, welcher selbst nur ein zweifarbiges, also ein Phantasiewappen führt.

Bei dem 19. Bilde, welches vom 3. Nachtragmaler herrührt, scheint an die Erstürmung einer der guelfischen Städte Italiens durch den Grafen Wernher von Honberg zu denken zu sein. Bekanntlich beteiligte sich dieser an Heinrichs des VII. Zug nach Italien, wo er sich durch allerhand tapfere Thaten bald so sehr auszeichnete, dass dieselben, wie ein gleichzeitiger Geschichtsschreiber sagt, ein eigenes Buch nicht alle hätte fassen können [1]). Auch diesmal sehen wir einen geschlossenen Reiterzug von rechts her auf den zur Linken befindlichen Feind losstürmen, welcher, aus Reitern und Fussvolk bestehend, soeben aus der schwarzen Thoröffnung der zur Linken dargestellten Stadt ausgebrochen zu sein scheint. Auf dem vorigen Bilde führte der Sänger den rechten Flügel seiner Schaar; hier jedoch reitet er am linken; unmittelbar neben ihm folgt sein Bannerträger und nach rechts hin 5 weitere Kampfgenossen. Wie auf dem vorigen Bilde ist er, den Seinigen etwas vorangeeilt, dargestellt und somit in den Mittelpunkt des Bildes gerückt. Soeben hat er den einen der beiden feindlichen Reiter durch einen von vorn mitten in das Gesicht hinein geführten Hieb zu Falle gebracht und schwingt nun das (silberne) Schwert zu einem zweiten Hiebe gegen den anderen feindlichen Reiter, der das Gleiche zu thun im Begriff ist. Die Kampfgenossen Wernhers sind ebenso wie er mit der Helmzier auf dem Haupte dargestellt, doch ist er noch vor ihnen dadurch besonders ausgezeichnet, dass er auf dem Schulteransatze des linken Armes einen kleinen viereckigen Schild mit Wappen (wie auf Balduineum 10a) führt. Zwar finden sich in den Liedern unseres Sängers Beziehungen auf Heerfahrten nach Wälschland (I; III; VI, 2), doch scheint das Bild selbst im Anschluss an ein historisches Ereignis entstanden zu sein [2]).

1) Vgl. von der Hagen, a. a. O. p. 90 Anm. 6.

2) Vgl. A. von Oechelhaeuser, a. a. O. p. 134—140.

Digitized by Google

Noch eklatanter aber als auf den vorhergehenden Bildern ist die Hervorkehrung des Hauptheldens auf dem 18. Bilde, das den 1. Nachtragmaler zum Urheber hat. Es stellt der gewöhnlichen Annahme zufolge den Kampf bei Leinstetten dar (17. April 1289), bei dem Graf Albrecht von Haigerloch oder Hohenberg fiel, als er den durch sein Gebiet ziehenden Baiernherzog Otto an der Vereinigung mit König Adolf von Nassau zu hindern suchte [1]). 'Nun erscheint der Dichter aber in der Auffassung unseres Künstlers keineswegs als Unterliegender: zwar ist ihm das Pferd unterm Leib erstochen, er selbst sitzt aber noch heil und unverletzt im Sattel, während seine Gegner aus schweren Wunden bluten. Hoch flattert noch die Sturmfahne der Hohenberg in der Hand des ihm zu Hilfe eilenden Vasallen' (Oechelhaeuser). Einer der Gegner liegt bereits, von seiner Hand niedergestreckt, über und über mit Blut und Wunden bedeckt, neben seinem zusammengebrochenen Ross am Boden; mit letzter Kraftanstrengung bohrt er dem Pferde des Grafen seinen Dolch in das rechte Vorderbein. Einen zweiten Gegner hat der Graf mit der Linken im Genick gepackt, und holt nun weit von hinten zum tötlichen Streiche aus. Einmal hat sein Schwert das Gesicht bereits getroffen; in seiner Angst bohrt der Gegner sein Schwert von oben tief in die Brust des Pferdes des Grafen, das ausserdem noch aus einer klaffenden Wunde am Bauche blutet. Trotzdem sitzt der Sänger hochaufgerichtet im Sattel, alle anderen an Grösse überragend und allein mit einer Helmzier geschmückt.

Dass die von Seiten der Maler beabsichtigte Hervorkehrung des Hauptheldens schliesslich in Uebertreibung ausarten kann, lehrt zur Genüge das 75. Bild, das den Düring als Verteidiger seiner belagerten Burg zeigt.

Was die Fechttechnik in der ernsten Schlacht anbelangt, so wird bei dem Bilde des Grundstockmalers, wie überhaupt

---

1) Von der Hagen a. a. O. p. 86—87; Ludwig Schmid, Graf Albert von Hohenberg, Rotenburg und Haigerloch vom Hohenzollernstamme, Stuttgart 1879, Bd. II, p. 596 ff.; A. von Oechelhaeuser, a. a. O. p. 131—134.

Digitized by Google

bei allen von demselben herrührenden Darstellungen, der Hieb über den Rücken herüber angezogen und dann gerade herunter auf das Haupt des Gegners geführt. Die Wunde, die ein solcher Reiterhieb schlug, war natürlich eine tötliche. Anders bei den Bildern No. 18 und 19. Hier wird der Hieb von der linken Seite über den Kopf herüber angezogen, wobei die Schwertspitze nach vorn gerichtet gewesen zu sein scheint, und dann mitten in das Gesicht hinein geführt; ein solcher Hieb traf, wie die Wunden zeigen, das Gesicht zumeist seitlich und verwundete nicht sofort tötlich. Pariert wurde dieser Hieb, wie Bild 65 lehrt, durch seitliches Vorstrecken des mit der Spitze gerade nach oben gerichteten Schwertes. Weiter constatieren wir auf den jüngeren Bildern ein Fehlen des Schildes bei den Reitern; auf dem älteren Bilde ist derselbe zwar noch vorhanden, doch bemerken wir auf den Grundstockbildern überhaupt selten eine ernstliche Anwendung desselben. Möglich, dass im Laufe der Zeit die Rüstung so fest und dicht gefertigt wurde, dass der Schild überflüssig wurde, möglich aber auch, dass der Schild im ernsten Kampf schliesslich als etwas Hinderliches in Wegfall kam. Jedenfalls lässt sich aus der, zumeist nur heraldischen Zwecken dienenden Anbringung des Schildes ein solcher Schluss mit einiger Sicherheit ziehen.

Bevor wir von dem Ritter Abschied nehmen, sei es uns noch gestattet, einen Augenblick bei dem 47. Bilde unserer Handschrift zu verweilen, welches dem grossen mittelalterlichen Epiker Wolfram von Eschenbach gewidmet ist und darum wohl allgemeines Interesse verdienen dürfte. Es zeigt denselben in voller Rüstung neben seinem Rosse stehen, welches ein Knappe am Zaume hält und an den Nüstern streichelt. Breitbeinig und in voller Vorderansicht dem Beschauer zugekehrt, steht er da, in der Linken den Schild, in der Rechten die Sturmfahne, an der Seite das Schwert und oben auf dem Helm das Zimier. Wie die Spitze oben an der Sturmfahne andeutet, handelt es sich hier um den Auszug zu einem ernsten Kampf, und nicht, wie Oechelhaeuser annimmt, zu einem Turnier; allerdings ist uns aus Wolframs Leben nichts von einer Schlacht bekannt, an der er Teil nahm. Es ist aber

Digitized by Google

nicht ganz unmöglich, dass unser Bild auf Grund von V, 3 (bei Lachmann 8, 30) entstanden ist:

er sprach: „nû wil ich rîten.
din wîplich güete neme mîn war,
und sî mîn schilt hiut hin und her, und her nâch
zallen zîten.“

Doch ist zu bedenken, dass dieses Lied ein Tagelied, und nicht anzunehmen ist, dass der Ritter in voller Rüstung zu einer heimlichen Zusammenkunft mit der Geliebten gekommen sei. Immerhin könnte das *„nû wil ich rîten“* die äussere Veranlassung zu unserer Darstellung gegeben haben. Doch ist es wahrscheinlicher, dass dieselbe auf Grund der seine Ritterschaft und seine ritterliche Gesinnung betonenden Stellen in seinen epischen Dichtungen entstanden ist; und das wird auch wohl von der Hagen gemeint haben, wenn er Minnesinger IV, p. 193 sagt, das Bild stelle nur den Ritter dar. Er verlangt nicht um seinen Sang geminnet zu werden, sondern um seine Ritterschaft[1]); Parz. 115, 11:

schildes ambet ist min art:
swâ mîn ellen sî gespart,
swelhiu mich minnet umbe sanc,
sô dunket mich ir witze kranc;

'und Schildesamt d. h. Schildesdienst ist im Deutschen des Mittelalters so viel als Ritterthum'[2]). Nur durch Schild und Speer will er sich Minnesold verdienen[3]); Parz. 115, 15:

ob ich guotes wîbes minne ger,
mag ich mit schilde und ouch mit sper
verdienen niht ir minne solt,
al dar nâch sî sie mir holt.
vil hôhes topels er doch spilt,
der an ritterschaft nâch minnen zilt.

Seine Darstellungen ritterlicher Rüstungen, Kämpfe und Schlachten zeigen lebendige Anschauung, und gern tritt er selbst

1) Von der Hagen, a. a. O. p. 192.
2) Wackernagel, Kl. Schr. I, p. 262.
3) Von der Hagen, a. a. O. p. 225.

Digitized by Google

dabei persönlich hervor[1]). 'Aus dem Ritterleben nimmt er mit Vorliebe Vergleich und bildlichen Ausdruck'[2]). Durch alle seine Werke hindurch spielt das Rittertum die Hauptrolle. Und noch mehr liesse sich hinzufügen, doch mag das Gesagte genügen; nur sei noch auf die Strophen 134 und 135 im Sängerkrieg auf der Wartburg hingewiesen, wo von seiner Ritterwerdung berichtet wird:

Str. 134 (der Schreiber)

Dû Wolveram von Eschenbach,
des edelen ritterschaft von Hennebere ich sach
an dich geleit mit rosse und mit gewande
ûf einer grüener wisen breit; . . . .

Str. 135 (Biterolf):

4. *Biterolf bin ich genant:*
sô werdiu ritterschaft enwart mir nie bekant,
als ich dâ sach von rittern und von vrouwen
zuo Mâsvelde, dâ ritter wart von Eschenbach der wise.
. . . . . .

Und doch lesen wir bei Oechelhaeuser: 'Die Scene ist, wie meistens, allgemeiner Art ohne Zusammenhang mit den Dichtungen, aber diesmal, da von besonderen Heldenthaten des Dichters des Parsifal nichts bekannt ist, noch weniger glücklich gewählt als sonst'[3]).

1) Siehe von der Hagen, a. a. O. p. 209.
2) Scherer, p. 172.
3) a. a. O. p. 188.

Digitized by Google

III. Teil. Der Dichter.

I. Der Dichter sinnend und trauernd.

Seine charakteristischen Merkmale sind: 1) der auf einem Hügel oder einem Sessel draussen im Freien mit vorgebeugtem Oberkörper sitzende Sänger hat das linke Knie hoch emporgezogen, während das rechte Bein mit gesenkter Fussspitze vorgestreckt ist. Die bei der gewählten Sitzweise nicht leichte Wiedergabe des Faltenwerkes ist unserem Maler völlig gelungen; durch die geschilderte Haltung der Beine wird nämlich das Gewand über dem Schoss zu einer breiten Falte gespannt, während es zur Seite des rechten Schenkels in kühn geschwungenen Linien den Sitz bedeckt; 2) das emporgehobene Knie dient dem Ellbogen des linken Armes als Stütze, der herabhängende rechte Arm ist nur wenig über den Schoss gehoben oder ruht auf demselben auf; 3) das von dicht wallenden blonden Locken umgebene Haupt ist leicht zur Seite geneigt; das Antlitz dem Beschauer dreiviertel zugewendet; der Blick wie sinnend und nachdenklich schräg zur Erde gerichtet; 4) als Hinweis auf die dichterische Thätigkeit ist endlich dem Ganzen eine unnatürlich grosse und unförmliche Schriftrolle beigegeben.

So zeigt das Bild auf S. 16[1]) unserer Handschrift mit der Ueberschrift Her Heinrich von Veldig den berühmten Dichter der Eneit, den Vater der mittelhochdeutschen, speziell der höfischen Minne-Poesie, einsam auf einem sanft ansteigenden Hügel dasitzend.

1) Vgl. A. von Oechelhaeuser, a. a. O. S. 128—129.

Digitized by Google

Von Veldeken Heinrîch . . .
er impete daz erste rîs
in tiutescher zungen.
G. v. Strassburg Tristan 4736.

Das rechte Bein ist in der angegebenen Weise vorgestreckt, das linke Knie emporgezogen; der durch diese Haltung hervorgerufene Faltenwurf der oben beschriebene. Die Rechte, nur wenig vom Schoss erhoben, macht mit ausgestrecktem Daumen und Zeigefinger die Bewegung des Silbenzählens. Der Oberkörper ist nach vorn gebeugt. Das jugendliche, von dichten Locken umrahmte und zur Seite geneigte Haupt ist in die, auf dem emporgezogenen Knie aufruhende Linke gestützt, der Blick träumend und trauernd zur Erde gewandt. Vor dem Sänger schwebt frei eine grosse entfaltete Schriftrolle. Aus dem grünen Rasen des Hügels spriessen zahlreiche Blumen hervor. Auch der ganze Hintergrund des Bildes erscheint mit Blumen übersät. „Es ist", wie Oechelhaeuser auf S. 128 seiner Miniaturen der Heidelberger Universitätsbibliothek Th. II. sagt, „als ob sich ein Blumenregen auf den sinnenden Sänger herniederliesse, während sich mitten darin eine Schaar von Vögeln umhertummelt, dem Freunde und Sänger des Naturlebens ihr Loblied zuzwitschernd."

Wenn aber der genannte Gelehrte der Ansicht zuneigt, der Maler habe unseren Sänger als dichtend und träumend, mit anderen Worten als Dichter und in seinem Berufe als Dichter thätig, darstellen wollen, so ist diese als eine irrige zurückzuweisen. Hier war es nicht so sehr die Vergleichung mit Bildern wie dem Walther's von der Vogelweide auf S. 45 und dem Rudolfs von Neuenburg auf S. 10 unserer Handschrift, welche uns zu einer anderen Auffassung des Bildes bestimmte, als in weit höherem Masze der Gestus des in die Hand gestützten Hauptes, welcher der der Trauer ist[1]). In nicht minder hohem Masze war aber für uns bestimmend die Beziehung, welche unser Bild zu einem Teile

1) Vgl. C. 45 Walther von der Vogelweide, 17 Gotfried von Nifen u. a. m.

Digitized by Google

der Dichtung aufweist; auch diese ist von Oechelhaeuser nicht erkannt worden, denn er sagt a. a. O. S. 129: „Von einem direkten Zusammenhange zwischen Bild und Wort kann auch diesmal nicht die Rede sein, nur dass in sinniger Weise durch Hinzufügung des Blumenflors und der Tierwelt ein engerer Bezug zu der Vorliebe des Dichters für Blumenduft und Vogelsang angedeutet ist, welche in seinen Versen so reizvoll wiederklingt.“ Ueberhaupt halte ich es zur Erlangung einer richtigen Auffassung derartiger Illustrationen, wie sie die Manessische, wie sie die Weingartner, und die Handschrift des Wilhelm von Oranse in Cassel aufweisen, nicht nur für vorteilhaft, sondern für unbedingt erforderlich, erst immer den beigeschriebenen Text einer sorgfältigen Prüfung zu unterziehen und erst dann das Bild als solches zu betrachten. Wenn die Dichtung für die Beurteilung des Bildes nichts hergibt, so ist doch immer die Vergleichung mit Bildern ähnlicher Composition da, welche grobe Irrtümer betreffs derselben ausschliesst.

Unser Bild bezieht sich nämlich auf die 1. Strophe des 1. Liedes und liefert eine getreue Illustration zu derselben. Die betreffende Strophe lautet:

Ez sint guotiu niuwe mâre,
daz die vogel offenbâre
singent dâ man bluomen siet.
zuo den zîten in dem jâre
stüende wol daz man vrô wâre:
leider des enbin ich niet.
mîn tumbez herze mich verriet,
daz ich muoz unsanfte und swâre
tragen leit daz mir geschiet [1]).

Was der Dichter hier mit Worten gesagt, das hat der Maler getreu im Bilde zum Ausdruck gebracht; wie hier die Trauer

1) III. 2. kann dem Maler, trotz der grossen inhaltlichen Aehnlichkeit mit I. 1., nicht die Anregung zu dem vorliegenden Bilde gegeben haben, da der Ausdruck *„unledic von sorgen“* (i. e. nicht frei von bedrückter Stimmung) viel zu schwach ist im Vergleich zu der in sich versunkenen Haltung des Dichters.

Digitized by Google

des Dichters in grellen Kontrast gesetzt ist zu der Freude der Geschöpfe über die sich verjüngende Natur, so auch im Bilde; wir sehen förmlich, wie die Vögel singen, wie sie lustig auf und nieder fliegen, wie sie frohlocken über den einziehenden Frühling; die ganze Erde prangt in üppigem Blumenschmuck, alles ladet zur Freude ein. Nur der Dichter bleibt traurig gegenüber den Freuden der wiedererwachenden Natur; bittrer und schwerer Kummer lastet auf seiner Seele. Und weshalb ist er so traurig gestimmt? Die übrigen Strophen des Liedes geben uns Auskunft: er hat die Huld seiner Herrin verscherzt, weil er es in allzustürmischem Verlangen und allzugrossem Selbstvertrauen wagen wollte, ihr einen Kuss zu rauben. Und in so tiefe Trauer sehen wir ihn hier versenkt, dass er nicht einmal fühlt, wie ein Eichhörnchen lustig und frech auf seinem Rücken herumspaziert.

Um nun auf die silbenzählende Handbewegung der Rechten etwas näher einzugehen, so scheint mir diese, ebenso wie die Rudolfs von Neuenburg, wie wir weiter unten sehen werden, keine zufällige zu sein. Bekanntlich hat Heinrich von Veldeke[1]), den der grösste der mittelalterlichen Epiker, der Baier Wolfram von Eschenbach seinen Meister nennt, auf dessen Schultern Hartmann von Aue in Alemannien steht, der in Thüringen Schule gemacht, bekanntlich hat dieser in Bezug auf die poetische Technik neue Grundsätze vertreten und durchzuführen gesucht; das Geheimnis der Kunst, das er mitzuteilen hatte, war der reine Reim. Sein Verdienst ist es, den letzten Schritt gethan zu haben in der Entwickelung der Assonanz zum reinen Reim, dem sich die geistliche Poesie des XI. Jahrhunderts zwar zusehends genähert, den sie aber nicht erreicht hat. Wie nun jeder technische, die Form betreffende Fortschritt von den Zeitgenossen hoch geschätzt und gleich allgemein bekannt wurde, so gilt das auch von dem Veldekes; und ich glaube, dass die Annahme, dass der Maler das, was Rudolf von Ems mit Worten sagt, dass nämlich Veldeke *„rehter* i. e. reiner *rîme alrêrste began“*, durch die

1) Vgl. Wilh. Scherer, Gesch. d. D. Litt. Berlin 1891. S. 145 —146 u. S. 733.

Digitized by Google

silbenzählende Handbewegung der Rechten hat ausdrücken wollen, nicht allzu gewagt sein wird.

Das dem unsrigen entsprechende Bild der Weingartner Handschrift, welches die Ueberschrift · MAIST · HAINRICH : U : VELDEG · trägt und an zwölfter Stelle steht[1]), zeigt unseren Dichter ebenfalls in der oben beschriebenen Positur; die einzige Abweichung besteht darin, dass das linke Knie über den rechten Schenkel geschlagen ist. Doch während in der Pariser Liederhandschrift die Vögel von allen Seiten den Helden umschwirren, nisten sie in der Weingartner Handschrift auf einem dichtbelaubten Baum[2]), welcher an die Stelle des üppigen Blumengrundes dort getreten ist. Mögen auch die beiden Bilder auf eine gemeinsame Quelle zurückzuführen sein, so scheint doch bei dem Maler der Heidelberger Handschrift deutlich das Bestreben vorzuwalten, sich enger an den Wortlaut des Liedes anzuschliessen, da es dort heisst: *dâ man bluomen siet*; und entspricht es nicht ferner vielmehr dem Text: *daz die vogel offenbâre* (i. e. offen gezeigt) *singent*, wenn er dieselben den Sänger rings umflattern lässt, als wenn er sie einfach auf einem Baume hätte nisten lassen?

Während nun der Dichter der Eneit über Unglück in der Liebe klagt, ist es, wie wir sehen werden, ein anderer, weit tiefer liegender und uns in weit höherem Grade ergreifender Grund, welcher den bedeutendsten Lyriker des Deutschen Mittelalters, die „Meisterin" unter den Nachtigallen, mit welchen Gottfried im Tristan die Minnesänger vergleicht[3]), ich sage, es ist ein anderer Grund, welcher den grössten Lyriker, den Deutschland vor Goethe besessen[4]), in eine so grosse Trauer

---

1) Siehe Weing. Hs. herausg. von Franz Pfeiffer und F. Fellner S. 60.

2) Vgl. Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XI. (1888) S. 331.

3) Es heisst dort: *wer leitet nû die lieben schar?* und die Antwort darauf: *ir meisterinne kan ez wol, diu von der Vogelweide.* Ich erinnere auch an die rührenden und sicher aus aufrichtigem Herzen stammenden Worte Hugos von Trimberg im Renner 1218—1219: *hêr Walther von der Vogelweide, swer des vergaeze, der taet mir leide.*

4) Scherer, a. a. O. S. 209: Gleichwohl hat Deutschland vor Goethe keinen Lyriker gehabt, der sich mit Walther vergleichen liesse.

Digitized by Google

versetzt hat, wie ihn das Bild auf S. 45 [1]) unserer Handschrift, das populärste der ganzen Sammlung, darstellt. Auch hier sehen wir den Sänger einsam auf einem grünen Hügel sitzen, aus dessen Rasenflächen ebensolch zarte weisse Blümchen hervorspriessen, wie aus dem Heinrich's von Veldeke. Das rechte Bein ist vorgestreckt, das linke, abweichend von den oben aufgestellten Grundzügen dieses Typus, über den rechten Schenkel geschlagen. Die Rechte hält in Schosshöhe, am untern Ende gefasst, einen nach oben steigenden Schriftzettel. Auf den blonden, bis in den Nacken herabfallenden Locken sitzt ein Pelzbarett. Nachdenklich und trauernd ist der Blick des zur Seite geneigten und in die auf das linke Knie aufgestützte Linke gesenkten Hauptes zu Boden gerichtet. Eine weitere Abweichung von den oben aufgezählten Merkmalen ist das mächtige Schwert, welches vor dem Hügel lehnend angebracht ist.

Zwar hat auch Walther den Frauendienst recht wohl gekannt; doch während sich die Mehrzahl der zahlreichen Minnesinger, namentlich die fürstlichen und adligen auf Minnelieder allein beschränkten, bieten Walther's Lieder ein weit reicheres und vielseitigeres Bild dar: neben dem Frauendienst haben sie zum Inhalt nicht nur die Religion, sondern auch die Politik, und namentlich sind es die politischen Lieder oder Sprüche, aus denen wir Walthers Charakter am besten kennen lernen. Er, der als ein begeisterter Patriot stets für die Freiheit und Ehre seines Volkes geeifert, er nahm, wie seine Lieder zeigen, an allen öffentlichen Ereignissen seiner vielbewegten Zeit lebendigen Anteil, und da hatte er allerdings oft Grund zur Klage und zur Trauer. Das will auch unser Bild zum Ausdruck bringen, welches sich auf eben diesen seinen Schmerz über sein verwandeltes Vaterland und mithin auf die politische Seite seiner dichterischen Thätigkeit bezieht. Es ist nämlich eine genaue Illustration, wie sie genauer kaum denkbar ist, zu der 1. Strophe des 2. Liedes [2]):

---

1) Vgl. A. von Oechelhaeuser, a. a. O. S. 184.
2) S. 8, 4 ff. Lachmann.

Digitized by Google

Ich saz ûf einem steine,
und dahte bein mit beine,
dar ûf sazte ich den ellenbogen,
ich hete in mîne hant gesmogen
daz kinne und ein mîn wange,
dô dâhte ich mir vil ange,
wie man zer werlte solte leben.

Und worüber trauert unser grosser Lyriker? — denn, dass er in Trauer versunken ist, das deutet der Gestus des in die Linke gesenkten Hauptes an, welcher der der Trauer ist — er trauert darüber, dass im Deutschen Reiche Gewalt und Untreue herrschen, und Friede und Recht zum Tode verwundet sind;

untriuwe ist in der sâze,
gewalt vert ûf der strâze;
vride unde reht sint sêre wunt.

Das entsprechende Bild der Weingartner Handschrift[1]), welches die Ueberschrift H·WALTH·V̄·D̄·VOGELWAIDE· trägt, und von welchem das in Bezug auf die Beziehung zur Dichtung Gesagte in demselben Masze gilt, wie von dem der Pariser Liederhandschrift, zeigt den Sänger ebenfalls in der oben beschriebenen Positur, nur fehlt die grosse, unförmliche Schriftrolle, wodurch die Handbewegung der Rechten als eine unmotivierte erscheint; darnach gewinnt es den Anschein, als sei auf dem Bilde der Urhandschrift, aus welcher beide Künstler geschöpft, der Schriftzettel irgendwie angebracht gewesen[2]). Im übrigen ist die Darstellung in beiden Handschriften die gleiche; nur ist das Schwert in der Weingartner Handschrift auf die andere Seite des Hügels gestellt[3]). Auch hier lässt sich die Beobachtung machen, wie sehr unser Künstler bemüht gewesen sein muss, einen engeren Anschluss an den Text zu erreichen; denn wenn es in der angeführten Strophe heisst:

---

1) Auf S. 144.
2) Vgl. A. von Oechelhaeuser, a. a. O. S. 185.
3) A. Springer im Repertorium für Kunstwissenschaft, XI, S. 331.

Digitized by Google

ich hete in mîne hant gesmogen
daz kinne und ein mîn wange,

so sehen wir dies von dem Maler der Pariser Handschrift wörtlich befolgt, auf dem Bilde der Weingartner Handschrift aber stützen die Finger der Linken das Haupt nur in der Gegend der Schläfen [1]).

Bei Heinrich von Veldeke und Walther von der Vogelweide war der Schmerz durch den Gestus des in die Hand gestützten Hauptes zum Ausdruck gebracht. Anders bei Rudolf von Neuenburg, welchen das 10. Bild unserer Handschrift mit der Ueberschrift *Graue Rûdolf vō Nûwenburg* darstellt. Hier wird die Trauer einzig und allein durch das Seitwärtsneigen des Hauptes bezeichnet; denn, dass wir hier nicht einen über ein neues Poëm nachsinnenden Dichter vor uns haben, wie Oechelhaeuser zu meinen scheint [2]), sondern einen, gleichfalls wie die vorigen, in tiefe Trauer versunkenen, das werden wir weiter unten nachzuweisen versuchen. Auch hier sitzt der Dichter einsam draussen im Freien und zwar diesmal im Schatten eines Baumes auf einer Polsterbank. Der linke Fuss ist emporgehoben und ruht auf einem vorspringenden unteren Absatze der geschweiften Bank; das entsprechend gehobene Knie dient dem Ellbogen des linken Armes, welcher einen grossen Schriftzettel hält, zur Stütze. Die Rechte, nur wenig vom Schosz erhoben, macht ebenso wie die Heinrich's von Veldeke eine silbenzählende Bewegung [3]). Der Oberkörper ist nach vorne gebeugt; das von blonden

1) Zangemeister führt als Kriterium gegen die Entlehnung beider Bilder aus einer gemeinsamen Quelle das Fehlen des Wappens in B an; s. Zangemeister, die Wappen, Helmzierden ..... S. 10; wenn man das Bild der Weing. Hs. des Näheren betrachtet, so wird man sich sagen müssen, dass hier für ein Wappen kein Raum mehr war; und soviel Schönheitsgefühl werden wir dem Maler von B, so wenig wir sonst seinen Kunstsinn billigen, wohl zutrauen dürfen, dass er, wo es not that, das Wappen fortliess, um eine Ueberladung des Ganzen zu vermeiden; man vgl. nur Bilder wie S. 1 Kaiser Hainrich, S. 4 Ruodolf von Fenis, S. 10 Friderich von Husen u. a. m.

2) Vgl. A. von Oechelhaeuser, a. a. O. S. 117—119.

3) Nur sind es die 3, und nicht die 2 ersten Finger, welche diese Bewegung machen.

Digitized by Google

Locken umwallte Haupt zur Seite geneigt; der Blick zu Boden gerichtet. Also auch hier haben wir, wie bereits oben bemerkt, einen trauernden Dichter vor uns; und zu dieser Auffassung bestimmte uns wiederum die Beziehung, welche unser Bild zu einem Teile der Dichtung aufweist, welche Beziehung von Oechelhaeuser aber nur zum Teil erkannt worden ist. Es verhält sich mit unserem Bilde ähnlich wie mit dem Heinrich's von Veldeke: wie dort in der Dichtung von Blumen die Rede ist, und wie auf dem Bilde Blumen den ganzen Hintergrund bedecken, wie dort in der Dichtung der Vöglein gedacht wird, deren Sang *„niuwe mâre“* bringt, und wie auf dem Bilde Vögel von allen Seiten den Dichter umflattern, wie dort in der Dichtung des Sängers schmerzlicher Kummer geschildert wird, und wie auf dem Bilde der Sänger als ein in Trauer versunkener dargestellt ist, so auch hier. Unser Bild bezieht sich nämlich auf die 1. Strophe des 1. Liedes; dieselbe lautet:

Gewan ich ze Minnen ie guoten wân,
nu hân ich von ir weder trôst noch gedingen,
wan ich enweiz wie mir süle gelingen,
sît ich si mac weder lâzen noch hân.
mir ist als dem der ûf den boum dâ stiget
und niht höher mac und dâ mitten belîbet
und ouch wider komen mit nihte kan
und alsô die zît mit sorgen hin trîbet.

Tiefer Kummer hat des Sängers Herz ergriffen, *„mit sorgen“* i. e. in gedrückter Stimmung bringt er seine Zeit dahin; es ist ihm zu Mute, wie dem Manne, der sich hoch oben in einem Baum verstiegen hat, und nun nicht vor- noch rückwärts kann. Die Trauer wird auf dem Bilde durch das Seitwärtsneigen des Hauptes bezeichnet; der Baum, in dessen Schatten der Dichter sitzt, ist eine Anspielung, allerdings etwas freier Natur[1]), auf den Vergleich mit dem Mann, der sich in den höchsten Zweigen eines Baumes verstiegen. Und welches ist der Grund seiner Trauer? Sie wird veranlasst, ebenso wie bei Heinrich von Veldeke, durch Unglück in der Liebe. Und

1) So auch Oechelhaeuser, a. a. O.

Digitized by Google

diesen Kummer hat er sich, wie wir aus dem Schluss des V. Liedes erfahren, selber bereitet; denn die, welche zu erwerben, ihm wenig Mühe bereiten würde, die flieht er, während er die, welche ihn hasst, innig liebt. Voll Schmerz ruft er daher am Schluss der 1. Strophe des VI. Liedes aus:

o wê, wie nu lât mich verderben diu hêre!

Die silbenzählende Handbewegung der Rechten scheint, ebenso wie bei Heinrich von Veldeke, keine zufällige zu sein; denn ich glaube, wohl annehmen zu dürfen, dass dem Maler des Grundstocks die Thatsache bekannt war, dass Fenis beim Schmieden seiner Verse zur Herstellung eines strengen Metrums die Silben zu zählen pflegte.

Das dem unsrigen entsprechende Bild der Weingartner Liederhandschrift auf S. 4 der Stuttgarter Ausgabe, welches die Ueberschrift : GRAVE : R · UON · FENIS · trägt, eine Bezeichnung, welche von der zwischen dem Neuenburger und Bielersee gelegenen Stammburg herrührt[1]), zeigt doch zu grosse Abweichungen von den oben aufgestellten Merkmalen, als dass wir annehmen dürften, der Künstler der Stuttgarter Handschrift habe den Dichter als trauernden darstellen wollen. Abweichend von dem Bild der Pariser Handschrift, ist der Sänger auf einem grünen Hügel sitzend dargestellt; doch ist der Oberkörper nicht nach vorn geneigt, sondern ebenso, wie das von einem goldenen Kronreif gezierte und von reichen blonden Locken umgebene Haupt gerade aufgerichtet. Die den Schriftzettel haltende Linke ist weit über dem linken Knie erhoben; noch höher ist die, auch hier die Bewegung des Silbenzählens machende Rechte gelegt. Hier scheint doch allzu deutlich die Absicht vorgeschwebt zu haben, den Sänger als dichtenden, und nicht als einen in Trauer versenkten darzustellen, und so mit dem Bilde eine Illustration zu dem gesamten nachfolgenden Text zu liefern. Ich kann daher auch die Uebereinstimmung zwischen beiden Bildern nicht als eine so vollkommene bezeichnen, wie Oechelhaeuser es thut; wohl glaube ich, dass auch hier beide Maler nach einem ge-

1) Siehe Zangemeister, a. a. O. S. 2.

Digitized by Google

meinsamen Vorbild gearbeitet haben; doch hat jeder dem Ganzen seinen eigenen Gedanken gegeben und darnach geändert. Also auch hier können wir die Beobachtung machen, wie sehr der Maler der Pariser Liederhandschrift bemüht gewesen ist, bei der Anfertigung seiner Bilder einen engeren und getreueren Anschluss an den Text zu erzielen.

In einer ähnlichen Positur wie Heinrich von Veldeke, Walther von der Vogelweide und Rudolf von Neuenburg, sehen wir Reinmar von Zweter auf dem 118. Bilde unserer Handschrift[1]). Doch sind es hier 3 Umstände, welche eine andere Auffassung des Ganzen erfordern. Hier ist nicht der Sänger als trauender dargestellt, sondern als sinnender und zugleich dictierender. Wie Rudolf von Neuenburg sitzt Reinmar von Zweter auf einer Bank, welche hoch oben im Bilde hinter einer grünen Mauer angebracht erscheint. Die Scene spielt im Innern des Hauses, wie die Bogenreihe im oberen Teile des Bildes andeuten will. Der rechte Fuss des Dichters ist vorgestreckt und ruht in einer der Zinnenöffnungen auf, während der linke bis zu einem schmalen Wulste, der um das Gestell des Sitzes herumläuft, hinaufgezogen ist. Das auf diese Weise erhöhte Knie dient dem Ellbogen des linken Armes als Stütze; ebendort findet auch die vorgestreckte Rechte ihr Auflager. Der Oberkörper ist nach vorn geneigt; das Haupt von einem Pelzbarett bedeckt. 3 Gründe also sind es, welche uns zu einer anderen Auffassung der Situation bestimmen müssen als bei den 3 oben behandelten Bildern. Zunächst ist das Haupt des Sängers nicht auf die innere Fläche der Linken aufgestützt, welcher Gestus der der Trauer wäre, sondern es ist gegen den äusseren Teil derselben gelehnt; und dies ist der Gestus des Sinnens und tiefen Nachdenkens. Weiter hat der Dichter und zwar zur inneren Sammlung, um nichts von der ihn umgebenden Welt zu sehen, sondern nur in der seiner Gedanken zu leben, die Augen geschlossen. Endlich finden wir weiter unten 2 Schreiber, einen Mann und ein Mädchen, dargestellt, wie sie im Begriffe sind, des Minnesängers Dichtungen nach dessen Dictat niederzuschreiben.

1) Vgl. A. von Oechelhaeuser, a. a. O. S. 296—298.

Digitized by Google

Wenn aber Oechelhaeuser der Meinung zuneigt, wir hätten in dem Schreiber zur Linken einen Freund des Dichters und in der Dame zur Rechten die Geliebte desselben zu sehen, so liegt dem eine verkehrte Auffassung des Grössenverhältnisses zu Grunde, wie es in der Manessischen Handschrift, und wie es überhaupt in den Bilderhandschriften des beginnenden XIV. Jh.'s zu Tag tritt. Hier auf unserem Bilde darf überhaupt nicht die reiche Kleidung als Grund dafür angeführt werden, dass wir den schreibenden Mann als einen Freund des Dichters zu betrachten hätten, denn dieses zeigt eine reichere Pracht der Gewandung, grösseren Schmuck, und atmet eine grössere Fülle der Farben, als wir sie sonst zu sehen gewohnt sind. In dem Schreiber haben wir einen dienenden Mann zu sehen; das Gleiche gilt von der Schreiberin, nur dass man sich bei letzterer versucht fühlen könnte, an des Dichters zartes Töchterlein zu denken, ähnlich wie bei Reinmar dem Fiedler auf S. 105.

2. Der Sänger dictierend.

Während wir den trauernden Sänger draussen im Freien seinem Schmerze nachhängen sahen, finden wir den dictierenden, wie es auch natürlicher ist, drinnen im Hause. Und zwar ergeben sich als charakteristische Merkmale für diesen Typus folgende: 1) der Sänger, als Hauptperson in grossem Massstabe dargestellt, erscheint auf hohem Sitze; ihm gegenüber auf niedrigerem der Schreiber, als Nebenperson in halber Grösse gezeichnet. 2) das Haupt des Ersteren, von welchem die blonden Locken in üppiger Fülle herniederfallen, ist weit nach vorn gesenkt, der Blick auf den Schreiber gerichtet. 3) die Rechte ist mit befehlendem oder hinweisendem Gestus schräg nach unten gegen den Schreiber hin ausgestreckt. 4) letzterer, vornübergebeugt, ist eifrig mit Schreiben beschäftigt.

Von den beiden hierher gehörigen Bildern bringe ich an erster Stelle das des berühmten höfischen Epikers Konrad von Würzburg auf S. 127, und an letzter Stelle das des weniger bekannten Bligger von Steinach auf S. 58, welchen Gottfried

Digitized by Google

zwischen Hartmann und Veldeke nicht sowohl als Liedersinger, denn als Dichter eines, wie es scheint, malerisch erzählenden, aber leider verloren gegangenen Gedichtes, betitelt „der Umhang“ rühmt, dessen auch Rudolf lobend gedenkt in seiner Alexandreis und später (nach 1247) in der dem Tristan nachgeahmten Stelle seines Wilhelm [1]).

Das Bild auf S. 127 [2]), mit der Ueberschrift *Meist' Chünrât von Würzburg*, zeigt unseren grossen mittelalterlichen Epiker in der linken Bildhälfte nach rechts gewendet auf einem Sessel sitzend, welcher über einem hohen Podium steht. Die Linke, welche nur wenig unter dem blauen Pelzmantel zum Vorschein kommt, fasst an die Ecke des vor ihm stehenden Schreibpultes, während die Rechte mit befehlendem oder hinweisendem Gestus schräg nach unten gegen den Schreiber hin ausgestreckt ist. Das Haupt, von reichen, blonden und bis über den Nacken herniederfallenden Locken umgeben und mit einer eigentümlich geformten Kappe bedeckt, ist stark nach vorn geneigt; der Blick auf den Schreiber gerichtet. Während so die Figur des Sängers den Eindruck des Gewaltigen, des Wuchtigen hervorruft, nimmt sich dem gegenüber der vor dem erwähnten Schreibpult sitzende Schreiber gewissermassen kümmerlich und winzig aus; auf einem kleinen und niedrigen Schemel hockend, erscheint er, vorgebeugten Oberkörpers, eifrig mit Schreiben beschäftigt; die Rechte führt die Feder, die Linke das Messer, mit dessen Rücken man das Pergament festzuhalten pflegte.

Auf dem Bilde Konrads von Würzburg sahen wir den Sänger zur Linken, den Schreiber zur Rechten des Bildes dargestellt. Umgekehrt ist das Verhältnis auf dem Bilde Bliggers von Steinach, dem 58. unserer Sammlung [3]), welches die Ueberschrift *Her Bligge vō Steinach* trägt. Hier sehen wir den Dichter rechts auf der obersten Stufe des die ganze untere Breite des Bildes einnehmenden treppenartigen Sitzes dargestellt. Etwas nach der Mitte zu herumgewendet, hat er

1) Von der Hagen, Minnesinger IV, S. 258–259.
2) Vgl. A. von Oechelhaeuser, a. a. O. S. 320—321.
3) Vgl. A. von Oechelhaeuser, a. a. O. S. 203—205.

Digitized by Google

die auf der untersten Stufe ruhenden Füsse übereinandergeschlagen und die Rechte, mit dem befehlenden oder hinweisenden Gestus schräg nach unten auf den Schreiber weisend, ausgestreckt, während die Linke auf dem rechten Knie liegt. Hier kommt auch der Knauf des mächtigen, zwischen den Beinen ruhenden Ritterschwertes zum Vorschein. Der Oberkörper ist vornübergebeugt, das mit einem Schapel gezierte Haupt weit nach vorn gesenkt, der Blick auf den Schreiber gerichtet. Dieser, als ein winziges, kleines Männlein dargestellt, sitzt dem Sänger gegenüber und zwar eine Stufe tiefer als dieser; vornübergebeugt, ist er emsig mit Schreiben beschäftigt; das linke Bein ist erhoben und dient dem von der Linken gehaltenen Schriftzettel, auf dem die Rechte zu schreiben scheint, als Unterlage.

Auch hier kann ich der Ansicht Oechelhaeusers, welcher in dem Schreiber der reicheren Tracht wegen einen Freund des Sängers erblicken zu müssen glaubt, der jenem diesen Liebesdienst aus freien Stücken erweise, nicht beipflichten. Der kleinere Massstab, in welchem letzterer gezeichnet ist, kennzeichnet ihn vielmehr einzig und allein als dienenden Mann.

3. Der Sänger dichtend.

Werfen wir einen Blick rückwärts auf die einzelnen Situationen, in welchen uns der Sänger vor Augen geführt war, so muss es uns auffallen, wie verschieden die innere Thätigkeit desselben äusserlich gekennzeichnet wird. Der trauernde Dichter musste unsere Teilnahme im höchsten Grade erwecken; hier war der tiefe Seelenschmerz völlig in den Bewegungen zum Ausdruck gebracht. Weniger Bewegung bereits, aber immerhin noch Bewegung genug, verriet der Typus des dictierenden Sängers. Mit noch viel einfacheren Motiven begnügte sich der Maler zur Darstellung des dichtenden: hier hält die eine Hand einen gewaltigen Schriftzettel, während die andere mit silbenzählender Bewegung erhoben ist. Die Manessische Handschrift bietet uns kein Beispiel für diesen Typus, um so mehr die Weingartner. Von den 3 hier in Betracht

Digitized by Google

kommenden Bildern ist das des Rudolf von Fenis von uns auf S. 63—64 bereits behandelt worden: hier hält die Linke den grossen Schriftzettel, während die die Bewegung des Silbenzählens machende Rechte erhoben ist; der Sänger selbst sitzt draussen im Freien auf einem grünen Hügel im Schatten eines Baumes. Herrn Friedrich von Hausen sehen wir auf S. 10, uns in voller Vorderansicht zugewendet, zu Schiffe sitzen; die Rechte hält den sich weit ins Wasser hinein erstreckenden Schriftzettel, während die Linke in der angegebenen Weise erhoben ist[1]). Ulrich von Gutenburg sehen wir auf S. 82 in einen Kapuzenmantel gehüllt, mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einer Bank sitzen; seine Rechte hält den unnatürlich grossen Schriftzettel, während die Linke mit dem Gestus des Silbenzählens erhoben ist.

Der Vollständigkeit wegen weise ich darauf hin, dass die Bilder auf S. 23 und 28 der Weingartner Handschrift nicht den Sänger als dichtenden darstellen, sondern dass diese von vornherein als unvollständige zu betrachten sind. Das erste derselben zeigt den Burggrafen von Rietenburg, wie er mit übereinandergeschlagenen Beinen einsam auf einer roten Erhöhung sitzt, das Schwert in der Rechten, die Linke erhoben; vor ihm sein Wappen. Wie das entsprechende Bild der Manessischen Handschrift lehrt (S. 42), würde die Handbewegung der Linken eine unsinnige und zwecklose sein, wenn man hier nicht annehmen wollte, der grosse Schriftzettel und die denselben in Empfang nehmende Figur des Boten seien aus Raummangel fortgelassen.

---

1) Die Auffassung, welche A. von Oechelhaeuser a. a. O. S. 178 von der Figur des Sängers auf dem entsprechenden Bilde der Manessischen Handschrift (S. 41) zeigt, kann ich nicht teilen. Er sagt: „Den Kopf hält er (der Sänger) gesenkt und nachdenklich oder traurig blickt er schräg vor sich hinab in die Wogen. Der Gestus der erhobenen linken Hand ist der übliche allgemeine und unbestimmte, die Rechte hält einen übergrossen roth-geränderten Schriftzettel in's Wasser.“ Soweit der Krauss'sche Lichtdruck erkennen lässt, schwebt der Schriftzettel frei auf dem Wasser; die Rechte zeigt mit ausgestrecktem Zeigefinger auf die unten in den Wogen mit einander kämpfenden Meerungeheuer; die Linke macht den Gestus des Entsetzens.

Digitized by Google

Das Gleiche gilt von dem Bild auf S. 28 der Weingartner Handschrift, welches den Grafen Otto von Botenlaube zeigt, wie er mit seitwärts gesenktem Haupte, nach links herum der Mitte zugewendet auf einem Sessel sitzt. Die Rechte ist mit dem Gestus der Belehrung erhoben, die Linke vorgestreckt, als hielte sie etwas gefasst. Vor dem Ganzen lehnt das mächtige Wappen des Dichters. Wie die Vergleichung mit dem entsprechenden Bilde der Pariser Liederhandschrift (S. 14) lehrt, würde die ganze Sitzweise des Sängers, sowie der belehrende Gestus der Rechten unerklärlich sein, nähme man nicht hier eine zweite Person: die des Boten als fortgelassen an, welche von jenem angesprochen wird. Ebenso zwecklos und unverständlich würde der Gestus der Linken sein, wollte man nicht annehmen, dass hier der grosse Schriftzettel, den dieselbe ursprünglich halten sollte, aus Raummangel fortgelassen wäre. Unser Bild, so klein und zierlich es ist, es sollte alles bringen, was zur Erkenntnis der dargestellten Person erforderlich war. Und da es dem Maler nicht möglich war, Porträttreue auf seinen Bildern zu erzielen, so suchte er auf anderem Wege diesem Mangel zu begegnen. Dem mittelalterlichen Leser genügte das Wappen, um die dargestellte Person mit dem Träger des Wappens zu identificieren; und so ist auch hier die Anbringung des Wappens aufzufassen; da dasselbe aber so gross geraten ist, musste der Maler notwendigerweise den Boten und den Schriftzettel, die beide auf dem Bilde der Urhandschrift vorhanden gewesen zu sein scheinen, fortlassen.

Von der Unvollständigkeit der Bilder geht es weiter bergab bis zum blossen Titelbilde; da genügt dem Maler die blosse Beigabe von Schwert und Schild, um anzudeuten, „das ist ein Ritter", „das ist ein Sänger", eine Darstellungsweise, welche fast an die Starrheit der byzantinischen Malerei erinnert. Das gilt von dem Bilde auf S. 132 der Weingartner Handschrift, welches den Willehalm von Heinzenburg darstellt.

4. Der Sänger lesend.

Als charakteristische Merkmale für diesen Typus ergeben sich folgende: 1) der Dichter erscheint in der linken Bild-

Digitized by Google

hälfte dem Beschauer dreiviertel zugewendet auf einer sich quer durch das Bild erstreckenden Bank sitzend. 2) mit wenig vorgeneigtem Oberkörper ist er eifrig damit beschäftigt, in einem Diptychon zu lesen, welches er mit beiden Händen vor sich hält. 3) das beim Lesen leicht vorgebeugte Haupt ist mit einem Schapel geziert. 4) in der rechten Hälfte des Bildes ist an einem Nagel oder Haken mittelst des ledernen Tragriemens das Schwert des Dichters aufgehängt.

Die Uebereinstimmung der beiden hierhergehörigen Bilder ist eine so grosse, dass ich es nicht für nötig erachte, eine detaillierte Einzelbeschreibung derselben zu liefern; ja, die Uebereinstimmung ist eine so auffällige, dass mir die Vermutung, dass beide Bilder, trotz der Verschiedenheit der Ueberschriften, auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, nicht ungerechtfertigt erscheint. Es sind die Bilder: No. 28 der Pariser Liederhandschrift, überschrieben *Der von Gliers*[1]), und das Bild auf S. 89 der Weingartner Handschrift, überschrieben · R̊ · H · VON · MORVNGEN · †

5. Der Sänger, einen Liebesboten absendend.

Den Hauptgegenstand der bildlichen Darstellungen unserer Handschrift (C) bildet der Verkehr des Dichters mit der Geliebten; ihm ist bei weitem die Mehrzahl der Bilder gewidmet; und das entspricht auch durchaus dem textlichen Inhalt der Handschrift, welche sich zum grössten Teil aus Liebesliedern zusammensetzt. Ein ziemlich durchgehender Zug dieser Liebeslieder ist der, dass der Dichter mit einer Naturschilderung, den Freuden des Sommers und den Leiden des Winters, anhebt und an sie seine Gefühle knüpft. Mögen nun diese ein Abbild der Jahreszeit sein, mögen sie mit ihr im Widerspruch stehen, stets bildet diese Anknüpfung eine ungesuchte Vermittelung der äusseren und inneren Welt. „Fast[2]) jedes Minnelied zeigt diesen landschaftlichen Hintergrund; und nur der ist wirklich ein Dichter, der in denselben seine eigene Empfindung hineinzuflechten versteht; wer nicht, bleibt ein

1) Vgl. A. von Oechelhaeuser a. a. O. S. 158.

2) Nach M. Heyne's Colleg über die Anfänge des Minnesangs.

Digitized by Google

konventioneller Dichter. Und man darf wohl behaupten, dass nur bei einer beschränkten Zahl von Minnesingern diese konventionelle Seite des Liebesliedes zu einer individuellen Empfindung, zu einem Naturgefühl geworden ist". Wie aber wurden der Geliebten des Dichters Gefühle übermittelt? Wie erhielt sie Kunde von der ihn quälenden Liebessehnsucht und Liebesnot? Dies war zumeist mit den grössten Schwierigkeiten verbunden, welche ihren Grund hatten in den sozialen Verhältnissen des Mittelalters. In der Regel waren nämlich die vom Dichter besungenen Geliebten verheiratete Frauen; ein Mädchen gefeiert zu sehen, gehört zu den Ausnahmen; meist ist es nur niedere Minne, die sich an Mädchen knüpft. Und dass zumeist verheiratete Frauen Gegenstand der Huldigung waren[1]), erklärt 2 Bräuche der Minnepoesie, nämlich das Gesetz, den Namen der Geliebten nicht zu nennen, und dann das häufige Erwähnen der Merker (*merkære*, *merker*; *huote*, *huoter*), gegen welche des Sängers grösster Hass gerichtet ist, und von welchen Walther von der Vogelweide sagt:

98,16: *Von den merkæren kan nû nieman liep geschehen*[2]).

So war denn die grösste Vorsicht von Seiten des Liebenden am Platze. Die Geliebte unbehütet zu finden, war ein seltener Glücksfall; meist durfte er ihr mit seinen Liedern gar nicht nahen und musste dieselben durch einen Boten in ihre Hände gelangen lassen. Die Botschaft wurde entweder mit einem Briefe oder mündlich ausgerichtet. Letzteres wäre das Natürlichste gewesen, denn wie leicht konnte ein Brief, wenn der Bote abgefangen wurde, zum Verräter des ganzen Geheimnisses werden! Trotzdem finden wir diese Art von Botenabsendungen auf unseren Bildern nicht vertreten; offenbar bot sie unserem Maler kein greifbares Material zu einer bildlichen Darstellung. Um so häufiger und wirksamer sind die Darstellungen, auf denen der Sänger den Boten, mit

1) Das will auch unser Maler andeuten, wenn er bei Liebesscenen die Dame meist mit einem Gebende, dem Kennzeichen der verheirateten Frau, ausstattet.

2) Vgl. K. Bartsch, Deutsche Liederdichter, Stuttgart 1879 Einl. S. XIV—XV.

Digitized by Google

einem Brief ausgerüstet, an die Geliebte entsendet. Mögen diese auch in Einzelheiten variieren, mögen wir auch zu oft die Phantasie des Malers zu bewundern Grund haben, die hier immer etwas Neues zu erfinden gewusst, so bewegen wir uns doch hier auf einem Niveau, bei welchem die Schablone, bei welchem das Schema am stärksten hervortritt. Alle diese Botenscenen haben in ihren Grundzügen etwas Gemeinsames, etwas Typisches, gleichviel ob die Personen sitzend oder stehend, gleichviel ob sie zu Pferde dargestellt erscheinen. Und weiter schliessen sich innerhalb des grossen Rahmens dieser Darstellungen von Botenscenen einige kleinere Gruppen von Bildern der Aehnlichkeit ihrer Composition wegen enger zusammen, ohne dabei aber von dem Gemeinsamen, welches alle zeigen, Abweichungen aufzuweisen.

Wir werden in Folgendem so zu Werke gehen, dass wir

1. die Darstellungen behandeln, auf welchen der Sänger dem Boten den Brief zu übergeben im Begriff steht, ihm vorher aber noch mündliche Weisungen mit auf den Weg gibt;

2. die Darstellungen, auf welchen der Bote den Brief in Empfang nimmt und

3. die Darstellungen, auf welchen sich der Bote mit dem empfangenen Briefe zur Reise wendet.

Wenden wir uns der ersten Gruppe von Bildern zu, so zeigen diese folgende übereinstimmende Merkmale: 1) der Dichter ist in der rechten Hälfte des Bildes auf einem Sessel sitzend dargestellt. 2) mit beiden Händen hält er eine mächtige, senkrecht von oben nach unten niederfallende Schriftrolle gefasst. 3) vor ihm kniet, mit kreuzweis übereinander gelegten Händen und aufwärts dem Dichter zugewendetem Haupte, in kleinerem Massstabe gezeichnet, der Bote, welcher der Entgegennahme des Briefes harrt.

Hierhin gehört das 78. Bild [1]) unserer Handschrift (C), welches die Ueberschrift „*von Munegûr*“ trägt. Der Dichter erscheint auf der rechten Seite des Bildes mit vorgebeugtem Oberkörper auf einem geschweiften Sessel sitzend. Das jugendliche Haupt ist von dichten blonden Locken umgeben und mit einem

1) Vgl. A. v. Oechelhaeuser a. a. O. S. 245—246.

Digitized by Google

goldenen Schapel geziert; der Blick auf das Spruchband gerichtet, welches er mit beiden Händen in der angegebenen Weise gefasst hält. Hinter ihm hängt an einem aus dem Bildrande hervorragenden Pflocke das mächtige Schwert. Dem Dichter gegenüber, in kleinem Massstabe dargestellt, die Figur des dienenden Boten. Unterthänig hat er sich mit dem linken Knie auf den Boden niedergelassen, während auf dem Oberschenkel des vorgesetzten rechten Beines die kreuzweis übereinandergelegten Hände ruhen; Kopf und Blick sind seitlich zum Dichter emporgehoben. Die Haltung des Boten ist die des unterwürfigen, aufmerksamen und gespannten Zuhörens[1]). Offenbar hat ihm der Sänger, welcher das Spruchband bereits zur Uebergabe an ihn bereit hält, noch mündliche Aufträge an den Empfänger desselben mit auf den Weg zu geben. Fast möchte es mir scheinen, als hätte der Maler bei der Anfertigung dieses Bildes das III. Lied Munegurs im Auge gehabt, welches an des Dichters Geliebte gerichtet ist, und dessen Bitte um endliche Erhörung seines Liebesflehens zum Inhalt hat; zum Schluss ist gleich die vom Dichter erwartete Antwort derselben beigefügt. Die ersten Verse der 3. Strophe, welche vor allem hier in Betracht zu ziehen sind, lauten:

Vrouwe, tuot genædeclîchen
an mir, dirre bœte gât mich nôt:
daz ir alse unendelîchen
dicke redet, o wê, daz ist der tôt.

Auch hier kann ich Oechelhaeusers Auffassung der zur Linken, in kleinerem Massstabe dargestellten Figur als eines Freundes des Dichters nicht beistimmen. Bereits an anderer Stelle (s. oben) habe ich darauf hingewiesen, dass überhaupt nicht die reiche Gewandung als Beweis für eine derartige Auffassung gebracht werden kann. Nach H. v. F. Trist. 1171 trugen auch die Knappen durchaus stattliches und prächtiges Gewand. Es wird dort ein Knappe geschildert, welcher einen „*tschabrûn*“ (*schaperûn*, frz. *chaperon*, kurzer Mantel) trägt „*von grüenem fritschâl*“ (ein feines niederlän-

1) Oechelhaeuser bezeichnet sie als eine recht gesuchte und unklare. (!)

Digitized by Google

disches Tuch von gelber oder grüner Farbe; mlat. *fritsalum, friscalius*) und einen „*roc von guotem samite rôt*“; roth war auch die Farbe seiner Schuhe. Weiter ist auch daran zu denken, dass nicht selten die Knappen ihres Herrn Gewand zum Geschenk erhielten.

Mit dem vorigen eng verwandt und wohl mit ihm aus gemeinsamer Quelle geflossen, ist das Bild auf S. 116 der Weingartner Handschrift. Es führt die Ueberschrift ·R·VLRICH ·V·MVNEGVR·, und zeigt, abgesehen von der Kleidung, nur wenige Abweichungen von dem Bilde der Pariser Handschrift. Der Sänger sitzt zur Rechten des Bildes auf einer sich quer durch den unteren Teil desselben erstreckenden Bank; sein Oberkörper ist emporgerichtet, sein rechter Arm höher gelegt. Der Bote hat sich auf beide Kniee niedergelassen, und an seinem Halse hängt an einem Bande ein Reisehut. Das auf dem Bilde der Pariser Handschrift zur Rechten angebrachte Schwert fehlt.

Wenn ich im Eingange dieses Abschnittes die Bemerkung machte, dass wir oft Gelegenheit haben würden, die Geschicklichkeit des Malers, welcher stets etwas Neues zu erfinden weiss, zu bewundern, so gilt dies von dem 15. Bilde unserer Handschrift, welches die Ueberschrift *Der Marggraue v̄o Hohenburg* trägt[1]). Man könnte daran denken, den hier dargestellten Vorgang zu der 3. Strophe von Lied III in Beziehung zu setzen, wo es heisst:

Dô ich dem bâbste des verjach
und aller miner missetaete,
und er an mînem b r i e v e sach,
ich minne ein wîp mit ganzer staete.

Darnach wäre der hier abzusendende Brief nicht an des Dichters Geliebte, sondern an den Papst gerichtet, und das Bild fiele somit aus dem Umkreis der hier gesteckten Grenzen heraus. Dennoch scheint es mir eine durchaus unsichere Sache zu sein, eine derartige Scene, wie sie unser Bild gibt, als an ein einziges, und noch dazu mitten aus dem Text herausgegriffenes Wort anknüpfend zu betrachten. Ich wage

1) Vgl. A. von Oechelhaeuser a. a. O. S. 126—128.

Digitized by Google

es daher nicht, mich hier für ein Bestimmtes zu entscheiden, sondern lasse die Frage offen. Diesmal erscheint der Dichter in der linken Hälfte des Bildes mit aufgerichteter Körperhaltung auf einer Holzbank sitzend; sein Haupt, von welchem die blonden Locken in üppiger Fülle herniederwallen, ist leicht nach vorn gesenkt. Die Linke hält an einem Zipfel den mächtigen Schriftzettel empor, welcher in sanfter Biegung nach unten herabfällt, während die Rechte mit entsprechendem Gestus des Markgrafen Rede begleitet. Links oben hinter dem Dichter hängt dessen Schwert mittelst des weissen Traggurtes an einem aus der Umrahmung herausragenden Holznagel. Dem Sänger gegenüber steht, in kleinerem Massstabe dargestellt, der Bote, die Hände zum Zeichen des andächtigen Lauschens übereinandergelegt, das Haupt seitlich dem Dichter zugeneigt. Die Auffassung der Situation ist dieselbe, wie auf dem Bilde Munegurs [1]).

Eine nicht unpassende Vermittlung zwischen der vorigen Gruppe von Bildern und der nächst folgenden bildet das des Schenken Ulrich von Winterstetten auf S. 36 unserer Handschrift (C) [2]). War auf den oben behandelten Bildern der Bote in andächtig lauschender Haltung, der Uebernahme des Briefes harrend, dargestellt, so sehen wir ihn hier mit lebhaftem Gestus der Hände, nach oben gerichtetem Haupt, vorgesetztem rechten Bein, gebeugtem Körper — alles Anzeichen der Bewegung — im Begriff, den Brief, den der Sänger ihm hinreicht, in Empfang zu nehmen. Dieser ist wie immer in grossem Massstabe dargestellt, der Bote kleiner gezeichnet. Diesmal stehend erscheinend, wendet er sich mit leicht gesenktem Haupt ein wenig herum nach dem von rechts her an ihn herantretenden Boten, indem er ihm mit der Rechten

1) Oechelhaeuser zeigt eine andere Auffassung derselben; nach ihm trägt der Markgraf daheim einem vor ihm stehenden Freunde seine Lieder vor; doch wird auch hier die Figur zur Rechten durch den kleineren Massstab, mit dem sie gezeichnet ist, als die eines dienenden Mannes gekennzeichnet. Allerdings war sie, wie das Pentimento zeigt, ursprünglich grösser beabsichtigt.

2) Vgl. A. von Oechelhaeuser a. a. O. S. 170—171.

Digitized by Google

den Brief hinhält, während die Linke mit weitabgestemmtem Ellbogen in den Gürtel greift.

Wenden wir uns nunmehr der zweiten Gruppe von Bildern zu, so zeigen diese folgende übereinstimmende Merkmale: 1) der Sänger erscheint in der linken Hälfte des Bildes auf einer Bank sitzend; 2) mit leicht gebeugtem Oberkörper nach rechts sich wendend, hält er mit erhobener Rechten an einem Zipfel den grossen Schriftzettel gefasst, welcher einem Fragezeichen nicht unähnlich, auf den Boden herabfällt; 3) ihm gegenüber tritt in gebückter Haltung und aufwärts dem Dichter zugewendetem Antlitz ein Bote heran, um mit beiden Händen das Schriftband am Rand zu ergreifen.

So zeigt das Bild auf S. 14 unserer Handschrift (C)[1]), überschrieben *Graue Otto vō Bottenlòbe*, den Sänger in der linken Hälfte des Bildes auf einer bunten Bank sitzend. In behaglicher Ruhe das linke Bein über das rechte geschlagen, hat er sich ganz nach der Seite des Boten zu herumgewandt. Das jugendliche, von dichten bräunlichen, durch ein goldenes Schapel zusammengehaltenen und bis auf die Schulter herniederwallenden Locken umgebene Haupt ist leicht zur Seite gesenkt; der Blick träumerisch auf das Spruchband gerichtet. Die Linke ruht lässig auf dem gehobenen Knie, während die Rechte den mächtigen Schriftzettel hoch emporhält, welcher an Grösse den mit vorgebeugtem Oberkörper eilenden Schrittes von rechts herantretenden kleinen Boten bei weitem überragt, welcher ihn mit beiden Händen zu erfassen bestrebt ist. Ob der hier dargestellte Vorgang als lediglich an den ersten Bestandteil des Namens unseres Sängers (gen. des sw. m. mhd. *bote*, ahd. *boto*)[2]) anknüpfend zu betrachten ist, will ich dahin gestellt sein lassen. Immerhin ist diese Möglichkeit nicht ausgeschlossen, zumal wir bei Bildern wie 69 Herr Konrad, der Schenk, von Landegg; 105 Herr Reinmar der Fiedler; 135 Der wilde Alexander; 111 Herr Geltar(?); das

1) Vgl. A. von Oechelhaeuser a. a. O. S. 125—126.

2) Die Verdoppelung *botte* scheint nur die Kürze des o bezeichnen zu wollen; vgl. die Erklärung des Namens bei Von der Hagen, Minnesinger, IV, S. 63 Anm. 5.

Digitized by Google

Gleiche konstatieren können. Möglich ist es aber auch, daran zu denken, dass der Maler eine Stelle aus den Gedichten Botenlauben's im Auge gehabt hat. Lied XI. Strophe 25—26 bittet nämlich der Dichter die Geliebte, ihm doch nicht zürnen zu wollen, wenn er sich erkühne, ihr aus weiter Ferne dies i. e. das XI. Lied zu übersenden. Es heisst dort:

des valde ich ir die hende mîn,
daz âne ir zürnen müeze sîn,
ob ich genende,
und ich ir sende
disen sanc.

Das dem unsrigen entsprechende Bild der Weingartner Handschrift auf S. 28 ist, wie bereits oben (siehe S. 69) ausführlich erörtert wurde, als ein unvollständiges zu betrachten. Hier sind an die Stelle des Boten und Schriftzettels infolge Platzmangels Schild und Helm des Sängers getreten.

Von dem Bilde Botenlauben's weicht in nur ganz geringen Einzelheiten das 42. Bild unserer Handschrift ab, betitelt *Der Burggraue vō Rietenburg* [1]). Auch hier erscheint der Sänger in der linken Bildhälfte auf einer Holzbank nach rechts gewendet sitzend. Die Füsse ruhen dicht nebeneinander auf dem Podium. Das jugendliche Haupt ist schräg emporgerichtet; die blonden Locken ziert ein goldenes Schapel. Die Linke hält, weit vorgestreckt, des Dichters mächtiges Schwert auf den Boden gestützt, während die Rechte den grossen Schriftzettel in der angegebenen Weise hoch emporhebt. Von rechts her tritt in gebückter Haltung ein kleiner Bote heran, um das Schriftband mit beiden Händen am Rand zu ergreifen. Sein Antlitz ist demütig zum Herrn emporgewandt.

Dass das dem vorigen entsprechende und mit ihm auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehende Bild der Weingartner Handschrift als ein unvollständiges zu betrachten ist, habe ich bereits oben (siehe S. 68) nachzuweisen versucht.

Das Gleiche gilt von dem Bild auf S. 31 der Weingartner Handschrift, überschrieben · h · BLIGER · V · SAINACH ·

1) Vgl. A. von Oechelhaeuser a. a. O. S. 180—181.

Digitized by Google

(i. e. Steinach). Wir sehen dort den Sänger zur Rechten auf einer geschweiften Holzbank sitzen. Das rechte Bein hat er herangezogen, das linke weit von sich gestreckt. Zwischen den Knieen hält er mit der Linken sein Schwert. Des Dichters Haupt ist stark nach vorn gesenkt. Die Rechte hebt eine in mächtigem Bogen von oben nach unten herniedersinkende Schriftrolle empor. Der Gestus des seitwärts geneigten Hauptes, sowie eine Vergleichung mit dem Bild des Burggrafen von Rietenburg auf S. 42 der Manessischen Handschrift, lassen darauf schliessen, dass hier in Folge Raummangels die Figur des Boten fortgelassen wurde.

Etwas Abwechslung und Leben bringt in das ruhige Schema der vorhergehenden Darstellungen das 51. Bild unserer Sammlung (C)[1]), welches uns zur Genüge Grund gibt, die Erfindungsgabe unseres Malers anzuerkennen; es trägt die Ueberschrift *Her Willeheln von Heinzenburg.* Nicht nur, dass hier der grosse und plumpe Schriftzettel durch ein kleines und zierliches Briefchen ersetzt ist, sondern es ist auch an die Stelle des männlichen Boten ein weiblicher Bote getreten — eine Frau, wie das Gebende lehrt. Und endlich erscheint im Rücken des Dichters auf einer aus dem Bildrande herausragenden Stange sitzend, der Lieblingsfalke desselben, an einem Stück Fleisch nagend. Den Sänger selbst sehen wir zur Linken des Bildes, wie üblich, auf einem Sessel sitzend; mit weit vorgebeugtem Oberkörper neigt er sich zur Botin herab und reicht ihr mit der Rechten den Brief, an welchem, durch eine Schnur befestigt, ein kostbares Täschchen hängt, offenbar ein für die Geliebte bestimmtes Geschenk, während er ihr mit der Linken den Botenlohn in die Hand drückt. Die Botin selbst steht im Begriff, sich auf das linke Knie niederzulassen; in gebückter Haltung schaut sie aufwärts zum Dichter empor. Hinter ihr hängt an einem gelben Holzpflock dessen gewaltiges Schwert. Ob die Anregung zu der vorliegenden Darstellung in dem V. Liede des Dichters zu suchen ist, will ich dahin gestellt sein lassen. Ganz unmöglich scheint es nicht zu sein, denn dieses Lied ist an des Sängers Ge-

1) Vgl. A. von Oechelhaeuser a. a. O. S. 193—195.

Digitized by Google

liebte gerichtet, welcher er Treue und Dienst durch neuen Sang gelobt:

Ein kuslîch munt, zwei rôsevarwe wange
hânt mîn ouge ersehen;
des diene ich ir mit mînem niuwen sange.

Das Bild Rudolfs des Schreibers auf S. 123 unserer Handschrift (C) ist nicht hierher zu rechnen. Denn der Umstand, dass dort zur Linken des Bildes *2* Schreiber mit Schreiben beschäftigt erscheinen, und dass zur Rechten *2* Boten vom Dichter mit Briefen entsendet werden, dieser Umstand weist darauf hin, dass es sich hier um die Thätigkeit innerhalb einer Kanzlei handelt, und dass Rudolf, seinem Beinamen „*d' schriber*" entsprechend, hier in seinem Amt als Kanzler eines fürstlichen Herrn dargestellt ist.

Sahen wir auf den Bildern der vorhergehenden Gruppe den Boten beschäftigt, den grossen Schriftzettel in Empfang zu nehmen, so zeigen ihn die der nächstfolgenden letzten Gruppe im Begriff, mit demselben nach rechts hin zu enteilen. Auf den beiden hierhergehörigen Bildern erscheint der Sänger nach links herum gewendet in der linken Bildhälfte sitzend; dicht vor seinem Sessel steht, in kleinem Massstabe gezeichnet und sich ebenfalls mit dem Körper nach links herum wendend, der Bote, und hält mit beiden Händen am unteren Ende ein mächtiges Spruchband gefasst, welches einer 7 nicht unähnlich, sich in weitem Bogen nach oben hin erstreckt.

Das erste der beiden Bilder, No. 79 der Manessischen Handschrift, trägt die Ueberschrift „*von Rautе*" [1]). Wir sehen den Sänger in der linken Bildhälfte mit weit nach vorn gebeugtem Oberkörper auf einer Bank sitzen. Die blonden Locken ziert ein goldenes Schapel; die Linke stützt sich auf das Knie, während die Rechte, weit vorgestreckt, dem das Haupt herum wendenden Boten einen heftigen Schlag auf den Mund versetzt, so dass das Blut herausspritzt. Hinter dem Dichter hängt vom Bildrande herab sein Schwert. Der Bote, welcher den Körper nach links, den Kopf nach rückwärts gewendet hält, erscheint im Begriff, mit hochgehaltenem Zettel

1) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 247—248.

Digitized by Google

nach rechts hin zu enteilen. Der Schlag, den der Sänger dem Boten versetzt, wird wohl den Zweck haben, diesem die Botschaft mit den in der Schriftrolle übergebenen Liedern noch recht besonders einzuprägen. Die ganze Botenscene scheint mit dem 1. Lied unseres Dichters in Zusammenhang zu stehen; dieses ist nämlich fern von den Freunden, und fern von der Geliebten gesungen, und hat zum Hauptinhalt des Dichters Trauer über der Geliebten Ungnade, auf deren Boten er schon lange vergebens gewartet:

Die sorge hân ich leider âne strît
sine welle mir ir boten senden,
dem ich verwartet hân vor maneger zît.

Nur wenig verschieden von dem vorigen ist das demselben entsprechende Bild der Weingartner Handschrift (S. 119), überschrieben ·H·hARTWIG·RAVTE·†. Die Hauptabweichung besteht darin, dass hier der Dichter den Boten mit der Linken an den Haaren gefasst hält, während die Rechte zum Schlage ausholt. Ferner ist der Sänger in Vorderansicht dargestellt; das Schwert fehlt; die Schriftrolle ist weit grösser als die auf dem Heidelberger Bilde.

Blicken wir nun, am Schluss dieses Teiles angelangt, noch einmal zurück auf die in demselben behandelten, sich aber nur in der Minderzahl auf den ihnen beigeschriebenen Text beziehenden Bilder, so muss uns eine besondere Vorliebe unseres Malers für diese Botenscenen ins Auge fallen, ein eingehendes und liebevolles sich Versenken desselben in den Gegenstand, welches sich kund gibt in dem Ausschmücken der Bilder mit kleinen reizenden, stets wechselnden, aber an dem Grundtypus wenig ändernden Motiven. Woher des Malers Vorliebe für diese Botenbilder, wie ich sie der Kürze halber nennen will? Sie kann unmöglich allein hervorgesprudelt sein aus dem lebendigen Quell seiner schaffenden Phantasie; sonst würden sich diese Scenen nicht so oft wiederholen. Sie rührt vielmehr her von seiner Bekanntschaft mit der mittelalterlichen, speziell der Minnesingerdichtung. Schon aus den ältesten Liedern unserer Handschrift, welche von verschiedenen Verfassern

Digitized by Google

herrühren, aber — und das wohl lediglich im Anschluss an die 4. Strophe — unter dem Namen *„Der von Kürenberc"* (allein in C) überliefert sind, ersehen wir, welch' eine grosse Rolle der Bote im Verkehr der Liebenden gespielt haben muss; in Strophe 14 sagt der Ritter, er würde gern selbst statt des Boten zu der Geliebten gehen, wenn er nicht befürchtete, dass es ihr Schaden bringen würde. Es heisst dort:

Aller wîbe wünne diu gêt noch megetîn.
als ich an si gesende den lieben boten mîn,
jô wurbe ichz gerne selbe, wær ez ir schade niet.
in weiz wiech ir gevalle: mir wart nie wîp alsô liep.

Milon von Sevelingen lässt in der 3. Strophe des 1. Liedes den Boten die Werbung anbringen:

Dirnbiutet sînen dienest dem du bist, frouwe, als der lîp.
er heizt dir sagen zewâre, du habest im elliu andriu wîp
benomen úz sînem muote, daz er gedanke niene hât.
nû tuoz durch dine tugende und enbiut im eteslichen rât.
du hâst im nâch verkêret beidiu sin unde leben:
er hât dur dînen willen eine ganze fröide gar umbe ein trûren gegeben.

Das Gleiche thut Dietmar von Eist, vgl. II. 1. Besonders in den Liedern Reinmar's spielen die Boten eine grosse Rolle. Es klingt, wie aus liebendem Herzen entsprungen, wenn wir Rudolf von Rotenburg sagen hören, er möchte gleich tausend Boten auf einmal an die Geliebte senden, damit er auch völlig sicher sei, dass diese sein Schreiben erhalte[1]). Am allermeisten aber zeigen die Lieder Ulrich's von Liechtenstein, wie sehr der Botendienst damals im Schwange war.

6. Der Sänger, selbst den Liebesboten spielend.

Nicht minder häufig wie diese Botenscenen sind die Darstellungen, auf denen der Dichter selbst den Liebesboten macht. Wie bereits oben bemerkt, war es kein Leichtes, den Brief, unbemerkt von den Augen der hinterlistigen Späher, in die

1) XII. 4—5.

Digitized by Google

Hände der Geliebten gelangen zu lassen. Das thut gleich die erste Gruppe von Bildern zur Genüge dar, wo wir den Sänger, hoch zu Ross vor der Burg haltend, der zum Turmfenster hinausschauenden Geliebten ein Schreiben emporreichen sehen.

Einander bedeutend näher gerückt zeigt die Liebenden die zweite Gruppe von Bildern, auf denen die Liebenden einander gegenüber stehend erscheinen, und er ihr den Brief hinreicht.

Die dritte Gruppe von Bildern endlich führt uns die Liebenden vor Augen, wie sie drinnen im Hause in traulichem Gespräch nebeneinander auf einer Bank sitzen, wobei der Dichter der Geliebten eine Schriftrolle übergibt.

So sehr auch alle diese Bilder in Einzelheiten von einander abweichen, so sehr auch das Bestreben des Malers, dem Auge durch kleine, stets neue Motive Abwechslung zu bieten, zu Tage tritt, so haben sie doch alle zum gemeinsamen Thema das, den Dichter darzustellen, wie er der Geliebten seinen Sang reicht; und was letzteren Punkt anbetrifft, so zeigen sie alle einen durchgehenden typischen Zug, in Bezug auf welchen das Schematische auch hier unverkennbar ist; wenn ich es daher unternommen habe, die hierher gehörigen Darstellungen in 3 Gruppen zu zerlegen, so geschah dies deswegen, weil sich die betreffenden Darstellungen der Aehnlichkeit ihrer Composition wegen enger zusammenschlossen.

Wir wenden uns nunmehr der ersten Gruppe von Bildern zu, wo wir folgende gemeinsame Züge zu konstatieren haben: 1) der Sänger hält, auf ungeduldig sich gebärdendem Rosse sitzend, vor dem Schloss der Geliebten und reicht ihr einen Brief; 2) die Dame, aus der Oeffnung des obersten Turmgeschosses, nur bis zur Brust sichtbar, herausschauend, nimmt ihn mit der einen Hand entgegen, während die andere mit verschiedenem Gestus erhoben ist.

So schaut Konrad von Kirchberg's Geliebte, des zwölften Dichters unserer Sammlung [1]), hoch oben zum Turmfenster hinaus. Das jugendliche Haupt, dessen blondes Lockenhaar ein weisses Gebende ziert, ist leicht nach unten geneigt; die

1) Vgl. A. v. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 120—122.

Digitized by Google

Rechte wie mahnend, belehrend erhoben, während die Linke den vom Dichter mit beiden Händen emporgehaltenen Schriftzettel in Empfang nimmt. Dieser hält hoch zu Ross unten vor der Burg. Sein Haupt, von reichem, blondem Gelock umhüllt, ist schräg emporgerichtet; die abgestreifte Pelzmütze hängt an weissem Bande über den Rücken herab; an der Seite trägt er das mächtige Ritterschwert. Das Ross, von der leitenden Hand befreit, hat den Kopf nach rückwärts herumgewandt und knabbert ungeduldig an dem erhobenen Vorderfuss, ein hübsches Gegenbild zu dem liebenden Paare oben.

Während das Bild Kirchberg's ohne Anschluss an den Text entstanden ist, scheint es, als habe dem Maler bei der Anfertigung des 66. Bildes unserer Handschrift, überschrieben *Der von Wildonie*[1]), eine Stelle aus den Gedichten des Sängers anregend vorgeschwebt. In der Schlussstrophe des III. Liedes nämlich, welches mit einer Schilderung der Freuden, die der wiederkehrende Mai bringt, anhebt, und dann, die Geliebte mit einer im Tau stehenden Rose vergleichend, zu des Dichters Liebe übergeht, fragt dieser *„tougen“* bei ihr an, wann er zu ihr kommen dürfe. Es heisst dort:

Sô sprichet liep ze liebe tougen:
liep, wanne solte ich bî dir sîn?
disiu liet diu hât gesungen vor dem walde ein vogellîn.

„Das Vöglein vor dem Walde“, das ist unser Dichter[2]), welcher hoch zu Ross unten vor dem Turm hält; und die *„disiu liet“* [d. i. diese Strophen, also das Lied selbst] werden versinnbildlicht durch das kleine längliche Zettelchen, welches er der Geliebten emporreicht. Diese, das Haupt mit einem weissen Gebende geschmückt, beugt sich aus einer Oeffnung des obersten Geschosses über einen Zinnenkranz weit hernieder, die Linke mit dem Gestus des Grusses erhoben; die Rechte,

1) Vgl. A. v. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 221—222.

2) Von der Hagen, Minnesinger IV. S. 301 sieht in dem ersten der beiden Reiter einen reisigen Boten, für welche Auffassung er als Grund die Kopfbedeckung und Kleidung bringt. Doch wenn man die Pracht der Kopfbedeckung bedenkt, sowie, dass die von Wildonie ein Ministerialengeschlecht waren, wird man Oechelhaeusers Auffassung den Vorzug einräumen, der ich mich ebenfalls angeschlossen habe.

Digitized by Google

den Brief entgegennehmend, vorgestreckt. Das zur Dame emporgewendete Haupt des Sängers bedeckt eine niedrige runde Mütze. An seiner Seite hängt neben dem breiten Schwert schräg nach unten gerichtet eine Armbrust; die Linke hält lose gespannt den roten Zügel, so dass das Ross unbehindert den Kopf nach vorn herumdrehen und den zu arg in Anspruch genommenen Herrn in die linke Fussspitze beissen kann. Da nun aber der Maler das Gefühl hatte, dass es monoton wirken könne, wenn er mit seinem Bilde eine nur wenig veränderte Wiedergabe des vorhergehenden liefern würde, so hat er dem Sänger einen ebenfalls von rechts her heranreitenden, aber die Armbrust geschultert tragenden Genossen beigesellt; und dies ist ein feiner Zug, dem wir schon wiederholt begegnet sind, und den wir noch öfter antreffen werden, der aber nicht unwesentlich zur Abwechslung und Belebung des Ganzen beiträgt. Wir haben hier einen Miniator vor uns, der zwar die Bilder im Grossen und Ganzen nach einer bestimmten Schablone entwarf, der aber in kleinen, reizenden Beigaben seine Individualität nicht zu verleugnen vermochte. Dies ist auch der Grund, weshalb die Bilder auf den ersten Blick den Eindruck des Gleichförmigen hervorrufen, während sie bei genauerem Zusehen Leben und Bewegung bekommen.

Ob das dritte der hierhergehörigen Bilder, das des Leuthold von Seven (S. 52)[1]), dessen Lieder in Bezug auf Form und Inhalt denen Walther's von der Vogelweide sehr nahe stehen, als auf Grund einer Textstelle entstanden zu betrachten ist, lässt sich nicht mit Bestimmtheit entscheiden. Möglich wäre es immerhin, dass der Maler an das III. Lied Sevens gedacht hätte, in welchem dieser von einer neuen Liebeswerbung spricht, zu der er sich mehr Glück wünscht als zu der ersten, und wo er sich am Schluss an die Geliebte wendet mit den Worten:

Fröude hât si (die sorge) mir gedrungen an daz ort:
helfet si mir gar verschalten,
sprechet Jâ, niuwan daz eine süeze wort.

---

1) Vgl. A. v. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 195—196.

Digitized by Google

Es wäre nicht ganz undenkbar, dass der Maler diese neue Liebeswerbung symbolisch durch die Ueberreichung eines Schriftzettels hätte zum Ausdruck bringen wollen. Diesmal ist das turmartige bunte Gebäude zur Rechten des Bildes dargestellt; und der Dichter, welcher sich ihm von links her genähert hat, hält auf ungeduldig mit den Vorder- und Hinterhufen scharrendem Rosse, welches, der leitenden Hand entbehrend, den Kopf weit vorgestreckt hat, unten vor demselben. Das Pelzbarett, vom leicht gesenkten Haupte gestreift, hängt an einer weissen Schnur auf dem Rücken; am Gürtel rechts ein Dolch- oder Jagdmesser, auf der linken Seite das grössere Schwert, von welchem nur der in schwarzen Umrisslinien gezeichnete Knauf sichtbar wird. Auf der behandschuhten Linken des in einfaches Gewand gehüllten Sängers hockt ein blaugrauer Jagdfalke; die Rechte reicht der in einer rundbogigen Fensteröffnung erscheinenden Geliebten einen länglichen Zettel hin, den diese mit der Linken entgegennimmt, während die Rechte mit ausgestrecktem Zeigefinger wie belehrend oder warnend erhoben ist [1]). Auf den lang herabwallenden Locken ruht ein weisses Gebende [2]).

Sahen wir den Sänger auf den 3 vorhergehenden Bildern hoch zu Ross vor dem Turm haltend und der Geliebten sein Schreiben hinaufreichend, so zeigt ihn das Bild des Ritters

---

1) Oechelhaeuser meint, sie deute mit der Rechten auf den Falken hin, als wollte sie sagen: Wirst Du mir ebenso treu und folgsam sein, wie dir jener Falke ist? (!!)

2) Das dem unsrigen entsprechende Bild der Weingartner Handschrift ist wohl als ein unvollständiges zu betrachten; es zeigt den Dichter allein nach links hin sprengend, in der erhobenen Rechten (Oechelh. Linken!) ein Spruchband haltend, mit der anderen das Ross zügelnd, am Arm den Schild gehängt. Die Baulichkeit fehlt samt der Geliebten und die Richtung des Pferdes ist die entgegengesetzte. Möglich ist es aber auch, dass dem Weingartner Copisten das wohl auch in der Urhandschrift folgende Bild Walther's von Mezze, das einen ganz ähnlichen Reitersmann zeigt, im Sinn gelegen und als Prototyp gedient hat. Für letztere Auffassung tritt Oechelhaeuser ein. Wir entscheiden uns wegen der Analogie mit bereits oben besprochenen ähnlichen Fällen für die erstere.

Digitized by Google

von Stamheim auf S. 88 unserer Handschrift[1]), wie er vom Pferd gestiegen ist und nun seiner Dame die Liebesbotschaft zum Fenster hineingibt. Der Gedanke, welcher diesem Bilde zu Grunde liegt, ist kein neuer; es ist derselbe wie der, welcher die Entstehung der vorhergehenden veranlasst hat. „Denken wir uns den Grafen Konrad von Kirchberg (Nr. 12) oder den Herrn Leuthold von Seven (Nr. 52) von den Rossen gestiegen, so haben wir genau denselben Gegenstand, fast genau in derselben Weise dargestellt" (Oechelhaeuser). Wie auf den beiden ersten Bildern nimmt das in der üblichen Weise gezeichnete bunte Gebäude, aus dem die Geliebte des Dichters herausschaut, die linke Seite des Bildes ein; der Ritter selbst ist von rechts her herangetreten; beide Hände emporhebend, legt er seinen Brief in die Hände der im Mittelgeschoss des Gebäudes erscheinenden Geliebten, welche ihn ihrerseits, das mit einem weissen Gebende gezierte Haupt leicht vorbeugend, mit beiden Händen in Empfang nimmt. Hinter dem Sänger sehen wir dessen Ross ungeduldig mit dem rechten Vorderhufe scharrend und mit dem gesenkten Kopf seinen Herrn an die Schulter stossend, wie um ihn zur Eile zu mahnen.

Das gleiche Thema wie die vorhergehenden behandelt das Bild des Herrn Rubin auf S. 54[2]) unserer Handschrift. Doch ist die Art, wie der Dichter seiner Dame die Liebesbotschaft übermittelt, hier eine andere. Das Schematische ist hier nicht so stark hervorgekehrt, wie auf den vorhergehenden Bildern, und das Auge empfindet bei dieser Darstellung eine angenehme, wohlthuende Wirkung. Der Sänger ist vom Ross gestiegen, welches zur Rechten des Bildes nach links gewendet und an der in der Mitte stehenden Säule angebunden, ungeduldig mit dem linken Vorderhufe scharrt und den Kopf wiehernd erhoben hat. Auf der entgegengesetzten Seite des Bildes der Dichter, auf einem niedrigen Hügel sitzend; mit beiden Armen hält er eine Armbrust empor, und zielt, das mit einem goldenen Schapel gezierte Haupt weit hintenüberbeugend, sorglich nach oben, damit der die Liebesbotschaft

1) Vgl. A. von Oechelhaeuser, a. a. O. S. 120—122.
2) Vgl. A. von Oechelhaeuser, a. a. O. S. 197—199.

Digitized by Google

tragende Pfeil sein Ziel nicht verfehle. Sein Ziel ist die Geliebte des Dichters, welche in der mittleren der 3 Oeffnungen des Obergeschosses stehend erscheint; auf dem leicht gesenkten Haupte ruht ein weisser Schleier, welcher von einem goldenen Schapel festgehalten wird; mit dem ausgestreckten Zeigefinger der Linken weist sie auf den Sänger, während die Rechte mit dem Gestus des Erstaunens erhoben ist — des Erstaunens über dessen Kühnheit, dem sie, wie seine Gedichte lehren, keine Erhörung zu teil werden liess. In der Oeffnung rechts daneben gelangt eine zweite Dame zum Vorschein, eine Frau nach dem Gebende zu urteilen; warnend erhebt sie den Zeigefinger der Rechten, die Linke ruht auf der Brust [1]). Es macht den Eindruck, als habe der Maler eine Liebeslist darstellen wollen, welche der Sänger anwenden musste, um ungesehen von den bösen Aufpassern, welche ihm nach I, 2. II, 2 im Wege stehen und ihm nach III, 4 Worte, ja Blicke übel deuten, seine Lieder in die Hände der Geliebten gelangen zu lassen.

Die Bilder der ersten Gruppe zeigten die Liebenden auf ungleichem Boden: die Geliebte hoch oben im Turm, den Dichter unten vor demselben. Auf denen der nun folgenden zweiten Gruppe sehen wir sie einander bedeutend näher gerückt; sie stehen auf gleichem Boden, der Dichter zur Linken, die Geliebte zur Rechten; er reicht ihr einen Brief, welchen sie teils freundlich entgegennimmt teils energisch und stolz zurückweist.

Das Erstere sehen wir sie auf dem Bilde des Herrn Burkhard von Hohenfels (S. 38) [2]) thun. Der Sänger ist von links her herangetreten und reicht ihr mit der vorgestreckten Rechten einen länglichen weissen Zettel, den sie mit der Linken in Empfang nimmt. Des Dichters Linke, welche nur wenig aus dem mitgehobenen und mit kostbarem Pelz und einem langen Pelzkragen verzierten Purpurmantel hervorschaut, ist mit ausgestrecktem Zeigefinger belehrend erhoben. Dem Dichter gegenüber die Geliebte, nach links gewendet, in geschwun-

1) Oechelhaeuser zeigt eine andere Auffassung der Gesten der beiden Damen.

2) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 172—174.

Digitized by Google

gener Körperhaltung; das leicht gesenkte Haupt von einem weissen Schleier bedeckt, welcher um die Stirn von einem goldenen Schapel zusammengehalten wird; die geöffnete Linke zum Zeichen der Rede erhoben. Also zweierlei sehen wir auf diesem Bilde vor uns: zunächst den Sänger, der Geliebten einen Zettel, das Symbol seiner Lieder, überreichend, und ausserdem beide in lebhafter Unterhaltung mit einander begriffen; und letztere scheint zurückzugehen auf die Wechselrede[1]) des XIII. Liedes unseres Dichters; dort wendet sich eine Frau an den Dichter — und das deutet der Gestus der erhobenen Hand an — mit der Bitte um Auskunft, wie sie leben solle, ohne dass sie ihre höfische Zucht verletze und es doch dabei allen Leuten recht mache. Der Dichter gibt ihr, wie die belehrend erhobene Linke zeigt, die erwünschte Auskunft[2]).

Doch nicht immer ward dem Sänger seiner Herrin Gunst zu teil; das bekundet die Mehrzahl der Gedichte unserer Minnesänger; das zeigt auch das Bild Milons von Sevelingen (S. 43)[3]), eines der ältesten Dichter unserer Sammlung, welcher der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts angehört, und dessen lose an einander gereihten und romanzenartig des Sängers einfache, durch einen Boten vermittelte Liebesgeschichte erzählenden Lieder mit denen des Kürenbergers grosse Aehnlichkeit aufweisen. Die Strophenform seiner Lieder ist eine Erweiterung der Nibelungenstrophe[4]). Diesmal sehen wir die Dame sich stolz von dem liebeswerbenden Dichter abwenden. Auch hier scheint die Absicht vorgelegen zu haben, die Liebeswerbung symbolisch durch das Hinreichen eines langen Schriftzettels auszudrücken. Mit geschwungener Haltung hat

---

1) Strophe 1 spricht die Frau, Strophe 2 der Dichter, Strophe 3 die Frau, Strophe 4—5 der Dichter.

2) Oechelhaeuser leugnet einen Zusammenhang zwischen Text und Bild und sieht in ihm eine Scene allgemein gültiger Art.

3) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 182.

4) Vgl. von der Hagen, Minnesinger IV. S. 157; Karl Bartsch, Deutsche Liederdichter des 12.—14. Jahrhunderts, Stuttg. 1879. S. XXXII; K. Zangemeister, die Wappen, Helmzierden und Standarten der Grossen Heidelb. Liederhandschr. S. 9.

Digitized by Google

sie den Körper nach links herum gedreht, das mit einem weissen Gebende gezierte Haupt nach rückwärts dem Sänger zukehrend. Die Rechte ist mit dem Gestus der Abwehr erhoben; die Linke, welche zugleich das emporgeraffte Ende des langen Oberkleides festgeklemmt hält, hat den Zeigefinger drohend ausgestreckt. Die Beinstellung ihres Galans ist dieselbe wie die des Burkhard von Hohenfels; sein Haupt ist leicht gesenkt, traurig sucht sein Blick den Boden; die Rechte ist mit ausgestrecktem Zeigefinger zum Zeichen der Belehrung oder der eindringlichen Rede vorgestreckt[1]); die Linke hält den erwähnten, senkrecht von oben nach unten herniederfallenden Schriftzettel. Das Ganze scheint mit der Schlussstrophe des II. Liedes in Zusammenhang zu stehen, in welcher der Dichter die ihm von seiner Dame zu teil gewordene Abweisung seiner Zudringlichkeit beimisst.

Trûren muoz ich sunder mînen danc,
in der werlte wære nieman gerner frô;
swaz ich ie nach hôhem muote ranc,
daz hat mir mîn ungelinge erwendet sô,
daz ich, wæne, des engalt,
daz mich wân einer liebe twanc,
ald daz ich ûf guot gelinge was ze balt[2]).

Noch energischer als die Abweisung, welche Milon von Sevelingen von seiner Dame erhält, ist die, welche Gottfried von Nifen auf dem 17. Bilde zu teil wird[3]). Während die Geliebte des vorigen Dichters erst im Begriff stand, sich nach links herum zu wenden, hat die Dame unseres Sängers diesem bereits vollends den Rücken gekehrt, und, mit der Linken das Kleid zum Weiterschreiten vor den Füssen aufhebend, streckt sie die Rechte stolz abwehrend empor. Das Haupt,

1) In der Auffassung der Gesten stimme ich mit Oechelhaeuser nicht überein.

2) Das entsprechende Bild der Weing. Handschrift (S. 25) zeigt die Liebenden, lebhaft gestikulierend, einander gegenüberstehend. Der Weing. Copist hatte wohl das Wechselgespräch des 1. Liedes im Auge, des einzigen von ihm in der Weing. Hs. überlieferten.

3) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 129—130.

Digitized by Google

von dem die blonden Locken lang den Rücken herabwallen, bedeckt ein weisses Gebende. Voll Trauer über die empfangene Zurückweisung hat der Sänger, dessen Beinstellung dieselbe ist wie die der beiden vorhergehenden, wie Heinrich von Veldeke und Walther von der Vogelweide das Haupt seitwärts in die Linke gestützt, während die Rechte den langen Schriftzettel an einem Zipfel gefasst emporhält. Die energische Abweisung, welche dem Sänger auf dem Bilde zu teil wird, in Zusammenhang zu bringen mit dem nicht minder energischen und in der 3. Strophe von Lied III. dreimal wiederkehrenden *„hinnan vür“*, dürfte wohl nicht unberechtigt sein, wie denn auch des Dichters tiefer Schmerz über die erfolgte Zurückweisung, welche in derselben Strophe und noch heftiger am Schluss des Liedes zum Ausdruck gelangt, auf dem Bild angedeutet ist durch die in die Linke geschmiegte Wange. Am Schluss der 3. Strophe heisst es:

hinnan vür! daz wort mir wendet
fröude, ich bin an fröuden tôt,
hinnan vür! daz wort mich sendet
in den tôt, ob es niht wendet
ir munt gar durchliuhtec rôt.

und am Schluss der 5. Strophe:

daz klage ich der süezen Minne,
daz diu minneclîche ir gruoz
mir verseite und ouch ir hulde;
daz tuot mînem herzen wê.
wære ez doch von miner schulde,
daz ich kumber von ir dulde,
sône geklagete ichz niemer mê.

Etwas Abwechslung in das ruhige Schema der vorhergehenden Darstellungen bringt das Bild des von Obernburg (S. 116)[1]), eines Dichters, dessen Lieder in Bezug auf Sprache, Ausdruck und Reim denen Ulrichs von Liechtenstein sehr nahe stehen[2]). Diesmal erscheint der Sänger in der rechten, die Dame in der linken Bildhälfte, beide einander zugekehrt.

1) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 300—301.
2) Vgl. Von der Hagen, Minnesinger IV. S. 514.

Digitized by Google

Der Dichter, im Begriff, sich auf das linke Knie niederzulassen, reicht in demütiger Haltung der hoch aufgerichtet dastehenden Dame einen länglichen Brief, den diese mit der Rechten entgegennimmt; sein Haupt ist zur Geliebten emporgewandt, die Rechte mit dem Gestus der Rede erhoben. Das Haupt der Dame, welches ein schwarzer Schleier, der sich über das weisse Gebende hinweg legt, bedeckt, ist leicht zum Sänger herniedergebeugt; auf dem linken Arm trägt sie ein weisses Hündchen. Zur Andeutung, dass die Scene im Freien spielt, ist in der Mitte des Bildes ein schlanker grüner Stamm angebracht, von dem aus sich die dünnen Zweige in dem oberen freien Raum in gleichmässigen Windungen verteilen. Zu beachten ist, dass unsere Darstellung im Gegensatz zu den Gedichten Obernburg's steht, welche sämtlich darüber klagen, dass dem Sänger trotz langjährigen treuen Liebesdienstes keine Erhörung zu teil geworden, was doch auf dem Bilde offenbar der Fall ist.

Noch stärker als das vorhergehende weicht von dem oben aufgestellten Schema das Bild Heinrich's von Morungen (S. 34), des bedeutendsten mittelalterlichen Lyrikers vor Walther von der Vogelweide, ab[1]). Doch ist der Gedanke, welchen dieses Bild bringt, kein anderer als der, welcher den vorigen zu Grunde liegt. Wir sehen den Sänger zur Linken auf einer den ganzen Vordergrund einnehmenden Lagerstatt ruhend, den Unterkörper von einer pelzgefütterten Decke verhüllt, den Oberkörper halb aufgerichtet, das Antlitz dem Beschauer zugewendet; das auf einem carrierten purpurnen Kissen ruhende Haupt stützt sich, zum Zeichen der Trauer, in die geöffnete Rechte; die Linke hält einen grossen Schriftzettel, am Ende gefasst, empor. Doch die Dame, an welche des Dichters sehnsuchtsvolle Liebeslieder gerichtet sind, sie wendet ihm kalt und spröde den Rücken; ihr Haupt ziert ein weisses Gebende, die Rechte trägt ein kleines Hündchen, die Linke macht den Gestus der Abwehr. Was soll diese eigentümliche, und auf den ersten Blick hin rätselhaft wirkende Darstellung? Sie will eine Versinnbildlichung des Liebesleides und Liebes-

1) Vgl. Oechelhaeuser a. a. O. S. 166—168.

Digitized by Google

kummers sein, welche den Hauptinhalt der Lieder Morungens ausmachen. „Diese, so viel Schönes sie auch bieten mögen, sie vermögen nicht den Eindruck zu verwischen, als hätten die Liebesgedanken des Dichters, der wohl das erste lyrische Talent seiner Zeit war, etwas Gemachtes, als trüge der Sänger etwas zu dick auf, und als wäre sein Herz nicht völlig dabei“ [1]). Doch das ist nicht zu leugnen: Heinrich von Morungen war ein Meister des Versbau's; er kann mit Recht von sich sagen: *wan ich dur sanc bin zer welte geborn* (XIV, 1). Vielleicht hatte der Maler bei der Anfertigung seines Bildes das XX. Lied Morungen's im Auge, da dort des Dichters Liebeskummer am stärksten und heftigsten zum Ausdruck gelangt; ich citiere dasselbe nach 'des Minnesangs Frühling' p. 137:

Frouwe, wilt du mich genern,
sô sich mich ein vil lützel an.
ichn mac mich langer niht erwern,
den lîp muoz ich verloren hân.
ich bin siech, mîn herze ist wunt.
frouwe, daz hânt mir getân
mîn ougen und dîn rôter munt.
Frouwe, mîne swære sich,
ê ich verliese mînen lîp.
ein wort du spræche wider mich:
verkêre daz, du sælic wîp.
du sprichest iemer neinâ nein,
neinâ neinâ neinâ nein:
daz brichet mir mîn herze enzwein.
maht du doch etswan sprechen jâ,
jâ jâ jâ jâ jâ jâ jâ?
daz lît mir an dem herzen nâ [2]).

Dem Bilde Burkhards von Hohenfels kommt sehr nahe das Bild des Bernger von Horneim auf S. 85 der Weingartner Handschrift. Es zeigt die Liebenden einander gegenüberstehend. Der Dichter mit hoch emporgehobenem linken

1) Nach M. Heyne's Colleg über die Anfänge des Minnesangs.

2) Weitere von Abweisung und Liebeskummer redende Stellen sind: II, 1. 3; VII, 1. 5; X, 2; XIII, 2. 3; XIV, 1; XVIII, 2. 3; XXIX, 2.

Digitized by Google

Arm reicht der Geliebten einen langen, senkrecht von oben nach unten niederfallenden Schriftzettel hin. Diese hat die Linke zur Entgegennahme vorgestreckt, während die Rechte, welche von dem mitgehobenen lilafarbigen Ueberwurf verdeckt wird, sich gegen das seitwärts geneigte Haupt lehnt. Die äussere Veranlassung zu dieser Darstellung wird wohl in den ersten Versen der 8. Strophe zu suchen sein, wo es heisst:

dúrch daz send ich disiu lieder durch spehen
an eine stat dar daz herze mich twane.
sît ich ir leider niht wol mac gesehen,
sô sol si merken durch got mînen sanc.
('Minnesangs Frühling' p. 113.)

Der Bote, welchen der Sänger im Liede abzusenden beabsichtigt, wird im Bilde vertreten durch ihn selbst.

Von dem Bilde Dietmars von Eist auf S. 33 der Weingartner Handschrift sehen wir hier ab, da dieses, wie die Vergleichung mit dem entsprechenden in C (S. 27) lehrt, als unvollständig zu betrachten ist.

Galt es schon zur Genüge Schwierigkeiten zu überwinden, um, ungesehen von dem wachsamen Auge der Merker, der Geliebten ein Schreiben zu übermitteln, so war noch weit mehr List anzuwenden, um der Geliebten gegen deren Willen einen Brief in die Hand zu spielen. Das zeigt der untere Teil des dem Johannes Hadlaub gewidmeten und zugleich einzigen doppelt geteilten Bildes unserer Handschrift (S. 125)[1]), welches ich am Schluss dieses Teiles bespreche, um das hübsche und interessante Stück mittelalterlichen Liebeslebens, welches der Maler vor unseren Augen entrollt, wenigstens nach dieser Seite hin zu vervollständigen. Wir sehen den Sänger, wie er sich als Pilger verkleidet, in gebückter Haltung der vor ihm her zur Messe schreitenden Dame nähert, und mit der Linken auf seinen Stock sich stützend, im Begriff ist, vermittelst eines Hakens (Angel) einen Brief an deren Gewand

1) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 314—315; Jacob Baechtold, die Züricher Minnesinger im Züricher Taschenbuch auf das Jahr 1888, S. 229; Rahn, Studien über die Pariser Liederhandschrift S. 80 ff.

Digitized by Google

zu befestigen. Entsetzt über die unerwartete Berührung wendet diese das von einem Gebende, auf dem ein lila Schleier liegt, bedeckte Haupt rückwärts, dabei die Linke mit dem Gestus des Schreckens erhebend; und auch das Schosshündchen, das sie auf dem anderen Arm trägt, dreht bellend den Kopf nach dem Sänger herum. Dass der hier dargestellte Vorgang sich auf das in der 1. Strophe des 1. Liedes erzählte Ereignis aus des Sängers Liebesleben bezieht, steht ausser Zweifel; nur ist die Dame auf dem Weg zur Kirche dargestellt, und nicht, wie die Dichtung sie schildert, von der Messe kommend [*dô sî gienc von mettîn*].

Auf den Bildern der vorhergehenden Gruppe sahen wir die Liebenden einander gegenüber stehend; die der nun folgenden dritten Gruppe, welche durch 2, ein und demselben Dichter gewidmete Darstellungen vertreten wird, zeigt sie auf einer gemeinsamen, den unteren Teil des Bildes einnehmenden Bank, einander gegenüber sitzend. Beide sind einander zugewandt, der in der linken Bildhälfte sitzende Sänger reicht der ihm gegenüber in der rechten Bildhälfte befindlichen Dame einen grossen, unförmlichen Schriftzettel hin.

Der hier gemeinte Dichter ist Reinmar der Alte, wie ihn die Heidelberger, oder Reinmar, wie ihn die Weingartner Handschrift nennt. Das Bild der ersteren (S. 37) zeigt den Sänger in der angegebenen Weise seiner Dame gegenübersitzend [1]). Das jugendliche Haupt ist leicht zur Seite geneigt; die blonden Locken schmückt ein breites goldenes Schapel; die Linke hält, in der Mitte gefasst, einen gewaltigen, senkrecht von oben nach unten herabfallenden Schriftzettel; die Rechte ist mit ausgestrecktem Zeigefinger und Daumen zum Zeichen der Belehrung oder der eindringlichen Rede erhoben [2]). Dem Dichter gegenüber die Geliebte; das gleichfalls sanft vorgeneigte Haupt von einem Schleier mit breitem Goldrand bedeckt, welcher, über das weisse Ge-

1) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. p. 171—172.

2) Der Grund, welcher Oechelhaeuser bestimmt hat, den Gestus der Rechten des Milon von Sevelingen anders aufzufassen, als den der Rechten Reinmar's des Alten, der sichtlich derselbe ist, ist mir unverständlich.

Digitized by Google

bende herübergelegt, dieses nur wenig hervortreten lässt; die Rechte ist mit dem Gestus der Abwehr erhoben; auf dem linken Arm trägt die Dame ein weisses Hündchen, welches teilnehmend an seiner Herrin Zorn wie verächtlich den Kopf zum Sänger herumdreht. Abweichend von Oechelhaeuser, welcher annimmt, die Rechte der Dame greife unter dem Mantel hervor, um den Schriftzettel, der wie eine breite Scheidemauer zwischen dem Paare emporsteige, in Empfang zu nehmen, sehe ich in diesem Gestus den der Abwehr; und hierzu bestimmte mich, wie bereits oben bei mehreren Bildern, nicht so sehr der Vergleich mit ähnlichen Gesten, als weit mehr der Zusammenhang, welchen unser Bild mit den nachfolgenden Liedern Reinmars aufweist, der aber von Oechelhaeuser nicht erkannt ist. „Diese, welche in unserer Handschrift in stattlicher Anzahl vertreten sind, thun bei einer eingehenderen Betrachtung derselben dar, dass Reinmar's Art keine grossartige war, sondern eine beschränkte, bescheidene, aber immerhin liebenswürdig zu nennende; er geht im Minnedienst förmlich auf; doch hat er in seinem Liebeswerben einen harten Misserfolg zu verzeichnen, und der Kummer über diesen verzehrt ihn. Aus der tiefen Trauer über die ihm zu teil gewordene Zurückweisung von Seiten der Geliebten heraus[1]) sind fast seine sämtlichen Lieder gedichtet, und über die Klage über diesen schweren Schlag ist er nie hinausgekommen“[2]); aus dieser Stimmung heraus ist auch unser Bild entstanden; es will den Dichter darstellen in dem Augenblick, in welchem er der Geliebten minnesuchend den seine Lieder symbolisierenden Schriftzettel reicht, den diese aber mit entsprechender Handbewegung kalt und spröde zurückweist. Der die Belehrung oder die eindringliche Rede bezeichnende Gestus der Rechten des Dichters

1) Diese kommt besonders heftig und tiefgefühlt zum Ausdruck in folgenden Stellen: I, 1; V, 1. 3. 4; VII, 3. 4; VIII, 1; IX, 4; X, 2. 4. 5; XI, 2. 3. 5. 6; XII, 5; XIII, 1. 2. 3; XIV, 1; XIX, 1. 4; XX, 2; XXI, 2; XXII, 1; XXIII, 1; XXIV, 1; XXXVII, 1; XXXVIII, 1. 2; XXXIX, 1; XL, 1; XLII, 2; XLVI, 2. 3; XLIX, 1; LII, 1; LIV, 1; LVI, 1. 3; LVIII, 1; LIX, 1; LXI, 4.

2) Nach M. Heyne's Colleg über die Anfänge des Minnesangs.

Digitized by Google

könnte mit Liedern wie dem XXV. oder XLI., welche direkt an die Geliebte gerichtet sind, in Zusammenhang gebracht werden; von der empfangenen Abweisung als einer bereits erfolgten ist X, 3 und XXXIX, 2 die Rede.

Während dieses Bild mit des Dichters tiefem Schmerz über die empfangene Zurückweisung zusammenhängt, scheint das entsprechende Bild der Weingartner Handschrift auf S. 72 lediglich die Darstellung eines Wechsels zu sein, wie wir ihn in dem II. oder LXVII. Liede vorfinden. Wir sehen den Sänger zur Linken, doch weiter nach vorn dem Beschauer zugewandt als auf dem Bild der Heidelberger Handschrift; mit beiden Händen hält er, am unteren Teil gefasst, den grossen Schriftzettel empor. Die Dame, ihm gegenüber sitzend, hat die Linke in Schosshöhe vorgestreckt; die Rechte ist mit den ausgestreckten beiden ersten Fingern erhoben, ein Gestus, in welchem wir wohl den der Belehrung sehen dürfen. Das Schosshündchen und die beiden Wimperge fehlen auf dem Weingartner Bilde.

Auf allen diesen Bildern also sehen wir den Sänger der Geliebten einen Schriftzettel oder ein Schriftband teils übergeben teils hinreichen. Doch was wollte der Maler mit diesem Motiv besagen? Wofür soll es ein Zeichen, wofür soll es ein Symbol sein? Der Schriftzettel oder das Schriftband, sie sind eine Versinnbildlichung des Minneliedes; und da letzteres zumeist von Liebe redet und in stürmischer, dringender Weise die Geliebte um Erwiderung dieser Liebe bittet, so ist die Ueberreichung derselben ein Zeichen für die Liebe des Mannes, ein Symbol der Liebeserklärung oder Liebeswerbung. Und dass der Maler gerade auf diese Form der Symbolisierung verfiel, das hängt natürlich zusammen mit der Art der Aufzeichnung der Lieder selbst. Diese pflegten mit Tinte auf Pergament geschrieben zu werden, das dann entweder gefaltet, beschnitten und verschlossen übergeben oder offen überreicht wurde. Ersteres sind die *litterae clausae*, letzteres die *litterae patentes*[1]).

1) Vgl. A. Schultz, das höf. Leben zur Zeit der Minnesinger, I. Th., S. 173 ff.

Digitized by Google

7. Die Erhörung, symbolisiert durch die Ueberreichung eines Kranzes.

Wie das Ueberreichen der Schriftrolle ein Zeichen für die Liebe des Mannes, so soll das Aufsetzen des Kranzes ein Zeichen für die Erwiderung seiner Liebe von Seiten der Frau sein. Dem tapferen Krieger vergleichbar, der aus schwerem und blutigem Kampfe als Sieger heimkehrt und nun, das Haupt von den Bürgern seiner Vaterstadt mit einem Kranze geschmückt, einherzieht, wird der Sänger, der lange, ja oft unendlich lange, nach Liebe gerungen, der manche harte Probe seiner Treue hat ablegen müssen, zum Schluss belohnt durch einen Kranz und zwar durch einen Rosenkranz. Der Kranz (ahd. *cranz, chranz*, mhd. *kranz* st. M.; pl. *kranze*)[1]), er galt ja als der Inbegriff des Schönsten und Ausgezeichnetsten; er ward nur dem zu teil, der das Beste zu leisten sich bemüht hatte; er sollte ein Freudenschmuck des Hauptes sein, ein Siegeszeichen für die bestandene Prüfung. So wurde der Kranz auch herübergenommen in die Blumensprache des Minnelebens der Zeit; und ward zu einem Symbol für die Gunst, und zwar zumeist einem Symbol für die Gunst von Seiten der Frau[2]), der höchsten Auszeichnung, die einem mittelalterlichen Ritter überhaupt zu teil werden konnte. So sehen wir den Kranz als „Kranz der Minne“[3]) verwandt von dem Miniator des Wilhelm von Oranse: das Bild auf fol. 26 zeigt den Grafen Heinrich von Narbonne, wie er mit einer Dame auf einer Bank sitzt, und wie ihm diese einen Kranz mit der Rechten reicht, den er mit beiden Händen in Empfang zu nehmen bestrebt ist. Die Beischrift zum Bilde: *Hi ſitzet heÿmerich vnde ſin vr̊uwe in hoher werdicheyt* dürfen wir wohl

1) Das Wort ist dunkler Herkunft; man hat zweifelnd an Urverwandtschaft mit lit. *grandis*, Armband, Radreif gedacht; siehe M. Heyne, Deutsches Wörterbuch, 2. Bd., S. 460; es ist ein nur hochdeutsches Wort.

2) Denn auch die Männer pflegten als Zeichen der Gunst oder Treue den Frauen Kränze zu schenken; siehe Walther v. d. Vogelweide.

3) Dieser Ausdruck stammt aus Apollonius von Tyrland, ged. von Heinrich von Neustadt, 1601 u. j. Tit. 1306.

Digitized by Google

als eine ungenaue betrachten; denn das Bild scheint eine Illustration zu sein zu den Versen:

1. *Man saget uns daz von Naribôn:*
2. *Ein grave was, der hôhen lôn*
3. *In Minnen*[1] *dienste mit lobe erwarp.*

Der „*hôhe lôn*", das ist eben der Kranz, den die Dame dem Ritter reicht. Und wenn wir in jenem hübschen Liedchen Reinmar's des Alten[2], in welchem die Dame sehnsüchtig des Geliebten harrend erscheint, diese am Schluss der 4. Strophe sagen hören, wenn er gekommen, würden sie, bevor sie von einander schieden, „*bluomen brechen gên ûf der heide*", so dürfen wir dieses „*bloumen brechen*" wohl als ein Blumenpflücken auffassen, zum Winden eines Kranzes, den die Dame dem Geliebten als Zeichen der vollen Erhörung auf's Haupt setzen will. Bei alledem werden wir lebhaft erinnert an eins der Uhland'schen Volkslieder (115):

Des Morgens in dem tawe
die meidlin grasen gan,
gar lieblich sie anschawen
die schönen blümlin stan.
darausz sie krenzlin machen
und schenkens irem schatz,
den sie freundlich anlachen (beim Aufsetzen)
und geben im ein schmatz.

Wenden wir uns nunmehr der Betrachtung der einzelnen Bilder zu, deren charakteristische Merkmale herauszuheben es hier gilt, so bemerken wir eine verschiedenartige Behandlung des Gegenstandes von Seiten des Grundstockmalers und von Seiten des Malers des ersten Nachtrages. Auf den Bildern des ersteren erscheint die Dame durchgehends in der linken Bildhälfte, und zwar zumeist im Turmfenster, und nur in einem Fall auf ebener Erde, während ihr gegenüber die Person des Dichters die rechte Seite des Bildes einnimmt. Mit vorgestreckten Händen reicht sie demselben einen aus zwiefach verschiedenen Blumen gewundenen Kranz, den

1) Bei Casp. Minne; s. Casp. S. 4 b, Singer S. 7 VII.
2) LVII.

Digitized by Google

dieser mit erhobenen beiden Händen in Empfang zu nehmen im Begriff ist.

So zeigt das Bild Rudolf's von Rotenburg auf S. 23 unserer Handschrift [1]) den Sänger in der rechten Bildhälfte, nach links der Mitte zugewandt stehend. An der Seite hängt das mächtige Ritterschwert; das blondgelockte Haupt ist zur Geliebten emporgerichtet, welche in dem grösseren mittleren der 3 Bogenfenster des Turmgeschosses sichtbar wird; mit beiden Händen langt er nach dem aus grünen und roten Blumen gewundenen Kranze, den diese, sich weit über die Zinne vorbeugend, mit beiden Armen herabreicht. Links unten im Bilde erscheint des Sängers Ross, an der rechten Seite dessen Schild und Sturmfahne tragend und ungeduldig mit dem linken Vorderhufe scharrend, wie um den Sänger zum endlichen Aufbruch zu der bevorstehenden langen Reise zu mahnen. Das Ganze — eine Abschiedsscene, denn Ritter und Ross erscheinen bis auf den fehlenden Helm reisemässig gerüstet, ist wohl mit der 3. Strophe von Lied XII in Zusammenhang zu bringen; dort sagt der Dichter, dass er sich des Verstandes beraubt gefühlt hätte, als er von der Geliebten Abschied genommen, und weiter spricht er von einem Lohn, den er beim Abschied erwartet, und von welchem er sagt, dass dieser, auch wenn er ihm zu teil würde, doch der Trennung wegen für ihn mit schmerzlichem Kummer vermischt wäre. Beide Motive sind vom Maler zu einem Bild verschmolzen. Der Lohn, das ist eben der Minnedank, der dem Sänger auf dem Bild in Gestalt eines Kranzes zu teil wird. Die betreffende Strophe lautet:

Miner sinne ich halber dâ vergaz,
dô ich urloup nam, und si sô saz,
Si bran úf schône,
sam der abentrôt:
wirt mir iht ze lône,
dast undersniten gar mit sender nôt.

Das Aeussere der Situation, die an eine Liebeslist erinnert,

1) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 150—151.

Digitized by Google

ist vielleicht veranlasst durch „*der merkære spehen*“, von dem V. 47 die Rede ist [1]).

Aehnlich dem vorigen ist in Bezug auf seine Composition das 11. Bild unserer Handschrift [2]), welches den Liedern Kraft's von Toggenburg zum Schmuck vorangestellt ist. Doch erscheint der Sänger dort nicht auf ebener Erde stehend, sondern auf einer Leiter zum Turmfenster der Geliebten emporsteigend, eine Art von Liebeslist, welche lebhaft an eins der Lichtenstein'schen Liebesabenteuer erinnert, wo sich derselbe als an einer Strickleiter zum Balkon seiner Geliebten emporkletternd schildert. Doch während der Dichter des Frauendienstes da nicht einmal die erhoffte Belohnung findet, sehen wir dieselbe dem Helden unseres Bildes in vollem Masse zu teil werden. Wir haben hier wohl nicht eine Abschiedsscene vor Augen, sondern eine Darstellung wirklicher Liebeserhörung, symbolisch ausgedrückt durch das Ueberreichen eines Kranzes, zu dessen Empfang der Sänger, um den Augen der trügerischen Merker zu entgehen, diesen sonderbaren Weg betreten musste. Aus der, durch das Klettern auf der Leiter hervorgerufenen, gebückten Haltung sich aufrichtend, streckt er beide Hände empor um den von weissen und roten Rosen umwundenen, goldenen Reifen aus den Händen der Geliebten entgegenzunehmen; sein Blick ist zu derselben emporgerichtet. Diese hält den Kranz mit den ausgestreckten Händen gefasst, blickt aber nicht auf den Dichter herab, sondern seitwärts geneigten Hauptes gen Himmel [3]).

---

1) Von der Hagen (Minnesinger IV, S. 107a) ist geneigt, die Anregung zu der vorliegenden Scene in den wiederholt in den Liedern vorkommenden Hinweisungen auf Fahrten ausser Landes zu suchen, wie wir solche I, 7. 21; III, 13. 17; V, 48. 49; und XII, 1. finden; Oechelhaeuser will sie in dem wiederholt in den Liedern vorkommenden Hinweis auf den Abschiedsschmerz wegen der bevorstehenden Trennung gegeben wissen. Ich glaube, dass erstere zu allgemeiner Natur sind, und dass letzterer nirgendwo so stark zum Ausdruck gebracht wird als in der von mir angeführten Stelle.

2) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 119–120.

3) Zu beachten ist auch hier der Gegensatz zwischen Bild und Text; auf dem Bild empfängt der Sänger den „*habedanc*“ (II, 3), den

Digitized by Google

Auf den beiden vorhergehenden Bildern sahen wir die Dame dem Dichter den Kranz hoch oben vom Turmfenster herab reichen; das Bild Ulrich's von Singenberg, des Truchsess zu St. Gallen, (S. 48)[1]) lässt sie dies, auf gleichem Boden mit dem Sänger stehend, thun. Letzterer erscheint in der rechten Bildhälfte, nach links der Mitte zu gewendet; im Begriff, sich auf das linke Knie niederzulassen, langt er mit vorgebeugtem Oberkörper und gesenktem Haupt nach dem aus goldenen und silbernen Rosen gewundenen Kranz, den ihm die Geliebte mit beiden Händen hinreicht. Rechts erscheint an einem aus dem Bildrand hervorragenden Nagel vermittelst des Schwertgurtes aufgehängt des Sängers Schwert. Ihm gegenüber die Dame, aufrecht stehend; die blonden Locken von einem weissen Gebende geziert. Auch hier haben wir wohl die Darstellung einer wirklichen Liebeserhörung vor Augen, und es wird wohl nicht allzu gewagt erscheinen, wenn wir den ganzen Vorgang als auf Grund der 7. Strophe des XXII. Liedes, wozu auch die 3. Strophe[2]) heranzuziehen ist, entstanden betrachten. Es heisst dort:

Sælic wîle, sælic zît,
sælic allez, daz der süezen stunt geschach,
Dô si, diu mir sælde gît,
ein sô süeze sælic wort ze mir gesprach,
Daz mich iemer werdeclicher fröude hœhen muoz,
ouch nîge ich ir willecliche, wirt mir state, unz ûf den fuoz.

Zweierlei erfahren wir aus diesen Versen: zunächst, dass dem Sänger Erhörung zu teil geworden; denn das *„süeze sælic wort"*, das die Geliebte, welche ihm *„sælde"* gibt, zu ihm gesprochen, das kann doch wohl kaum etwas anderes sein als das beglückende Wort der erwiderten Liebe. Und weiter berichtet die angeführte Strophe, dass sich der Dichter, wenn sich ihm Gelegenheit biete, vor seiner Dame *„unz ûf den*

---

er nach seinen Liedern trotz unerschütterlicher Treue nicht zu erringen vermag.

1) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 189.

2) *Süezer fröude ich was gewent,*
wol im, der mich alse süeze wider went! etc.

Digitized by Google

fuoz“ neigen werde. Beide Motive, vom Maler zu einem vereinigt, haben unser Bild veranlasst [1]).

Auffallend ist die Aehnlichkeit, welche zwischen unserem Bilde und dem des Schenken von Limburg (S. 35) besteht [2]). Nur ist an die Stelle des Kranzes des Dichters schwerer Goldhelm getreten, den die Dame mit beiden Händen dicht über dem Haupte des Knieenden hält, welcher, in Panzerhemd und Wappenrock gekleidet, mit beiden Armen darnach greift; und ferner sehen wir hinter dem Dichter dessen Streitross, an einem Baumstamm angebunden, ungeduldig mit dem Vorderhuf scharren. Doch ist das Ganze wohl nicht die Darstellung einer Liebeserhörung, sondern die Darstellung einer Abschiedsscene; denn es ist doch wohl anzunehmen, wofür ja auch die kampf- und reisemässige Ausrüstung des Ritters spricht, dass der Maler das 3. Lied des Sängers im Auge hatte, welches fern von der Geliebten gesungen ist, die, obwohl durch hohe Gebirge von ihm getrennt, doch sein Herz und seine Sinne in der Ferne gefangen hält. Dies Lied scheint in Italien gesungen zu sein, falls wir annehmen, dass unser Dichter der jüngere Konrad ist, welcher urkundlich von 1263—1268 vorkommt, und welcher Konradin auf seinem Zuge nach Italien begleitete [3]). Darnach haben wir an den Aufbruch zu dieser Reise zu denken, zu der die Geliebte dem sich rüstenden Dichter die einzelnen Waffenstücke reicht.

Eine andere Art der Behandlung unseres Gegenstandes zeigt der Maler des ersten Nachtrages, wie das 5., dem Herzog Heinrich von Breslau gewidmete Bild unserer Handschrift lehrt [4]). Zunächst haben wir hier weit mehr Leben und Bewegung vor Augen als auf den 3 vorhergehenden, einfachen und schlichten Bildern des Grundstockmalers, dem es lediglich um die Dar-

1) Oechelhaeuser betrachtet den Vorgang als einen frei, ohne Anschluss an den Text erfundenen. (!)

2) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 168—170.

3) Vgl. K. Bartsch, Deutsche Liederdichter, Stuttgart 1879, Einl. S. LIV und Zangemeister, a. a. O. S. 8.

4) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 103—106.

Digitized by Google

stellung der Liebenden, lediglich um die Darstellung ihres stillen und ruhigen Glückes zu thun war. Hier dagegen ein buntes Gewoge von Menschen, Rossen, Kleidern, Waffen. Inmitten des von rechts nach links hin sich bewegenden Reiterzuges sehen wir den Herzog auf prächtigem Streitross sitzend alle anderen an Wuchs und an Pracht der Kleidung bei weitem überragend. Vor ihm reiten 2 Edelknaben, der eine seine Lanze, der andere seinen Helm tragend; an der Spitze des Zuges 2 Spielleute, seinen Sieg feiernd; alle 4 stufenweis in kleinerem Massstabe dargestellt und nach dem Sänger zurückblickend. Hinter ihm ebenfalls zu Ross sein Waffenmeister (*maréchal ferrant*), einen Hammer schwingend; und zur Seite seines Rosses endlich 2 ganz klein gezeichnete *„krîer“* (*krôgier*), den Namen und das Lob des Siegers laut verkündend. War schon die Anordnung des Ganzen eine andere als auf den Bildern des Grundstockmalers, so gilt dies in fast eben so hohem Grade von der Art der Ueberreichung und Entgegennahme des Kranzes. Das jugendliche Haupt schräg zur Geliebten emporwendend, welche neben 3 anderen Damen in den Bogenöffnungen des Turmgeschosses stehend erscheint, streckt der Herzog die vom Handschuh entblösste Rechte nach dem von roten Rosen umwundenen grünen Reifen aus, den ihm diese, ebenfalls mit nur einer Hand, nämlich der Rechten, von oben herabreicht; ihr Blick ist auf den Sänger gerichtet, die Linke mit ausgestrecktem Zeigefinger wie mahnend, zurechtweisend erhoben. Der Kranz, der unserem Sänger zu teil wird, das ist der Minnedank von Seiten der Geliebten, die Belohnung für langbewährte Treue, das Zeichen erwiderter Liebe, und nur scheinbar fällt er auf unserem Bilde mit dem dem Sieger im Tournier als Ehrenpreis gereichten Kranz zusammen; denn dieses ist aus der über dem 1. Liede schwebenden Stimmung hervorgegangen, welches, wie Rückert treffend sagt, „einen Freudengesang wirklicher Erhörung“ zum Inhalt hat [1]). Diese erscheint auf unserem Bilde versinnbildlicht durch den glücklichen Aus-

1) Der Minnesinger Heinr. von Breslau, in den schlesischen Fürstenbildern des Mittelalters von Dr. Herm. Luchs, Breslau 1872, S. 34.

Digitized by Google

gang eines Tourniers und die darauf folgende Belohnung von zarter Hand.

8. Der Dichter mit der Geliebten in zärtlichem „*Umbevanc.*"

Doch mit dem aus bunten Blumen gewundenen Kranz, dem äusseren Zeichen der erhörten Liebe, war dem mittelalterlichen Dichter nicht zur Genüge gedient. Auf weit darüber Hinausgehendes war sein Streben gerichtet; weit mehr als blosse Erhörung verlangte sein begehrliches Gemüt. Ein Kuss und ein „*süezer umbevanc*", das ist, wie es auch die Mehrzahl der Minnesinger frei und offen auszusprechen sich nicht scheut, das Hauptziel seiner Wünsche. Wir würden uns sehr irren, wollten wir annehmen, dass jene von den Dichtern besungenen zärtlichen Neigungen lediglich platonischer Art gewesen seien. „Wenn je eine Zeit allein den realen Genuss im Auge gehalbt hat, so ist es die damalige; mit blossem Anbeten und Schmachten ist weder den Männern noch den Frauen, wie sie uns die Dichter schildern, gedient. Die damalige Generation war körperlich gesund und kräftig. Von früher Jugend an hatten die Männer vor allem ihre Körperkräfte ausgebildet; viel im Freien lebend waren sie erstarkt; die fast ausschliesslich aus scharfgewürzten Fleischgerichten bestehende Kost, der Genuss von berauschenden Getränken brachte das Blut noch mehr in Wallung; zu viel Wissen beschwerte ihren Kopf nicht, und mit Gewissensscrupeln wusste man sich schon abzufinden. Und ebenso vollsaftig und begehrlich sind die Mädchen aufgewachsen: solchen Menschen ist mit platonischer Liebe nicht gedient" [1]). Frei und unumwunden hören wir die Dichter jener Zeit ihr Begehren zum Ausdruck bringen. Ein Walther von Klingen (Nr. 22) stellt die aus Liebe zu Teil werdende Umarmung als die höchste Wonne hin, die einem Mann wiederfahren könne;

III, 4: *Minneclîchez umbevâhen*
daz tuot von den reinen wîben wol;
swem sî weint mit küssen nâhen,
waz der ganzer stæte haben sol!

1) Vgl. A. Schultz, das höfische Leben zur Zeit der Minnesinger, I. Th., S. 581—582.

Digitized by Google

Der vierte Sänger unserer Sammlung, König Wenzel von Böhmen, würde den für wahnsinnig erklären, der die Rose der minniglichen Umarmung vorzöge:

II, 2: *Nû dar, dem mit dem kusse ein süezer umbevanc*
nach rîcher minne teil ergêt;
wer kür dâ vür die rôsen,
vür wâr des sinne müesten iemer wesen kranc;
mîn munt der lüste bî gestêt,
hei mueste ich mich erkôsen
mit der vil lieben eine,
diu aventiure würde laz,
der ich in sange ê mich vermaz:
daz mueste si vergeben mir, diu reine.

Reinmar von Brennenberg (Nr. 61) preist den glücklich, den die Arme seiner Geliebten umschlungen halten:

IV, 5: *wart dem, liebe frouwe, der (dir) êren gân,*
wol im, des si mit triuwen phliget, und in mit armen hât umbevân!

Und auch die Frau, sie betrachtet das, wovon hier die Rede ist, als das Höchste, was sie einem Mann überhaupt zu gewähren vermag; Günther von dem Vorste (Nr. 107) V, 7:

Diu minnecliche frouwe sprach:
frôuwe dich, trûtgeselle mîn,
sît dir so liebe nie geschach,
sô her ze mir, nû bin ich dîn.
ich hân dich umbevân:
nû wis in hôhem muote, jô ist al dîn wille an mir ergân.

All ihr kostbares Gut gibt sie dem Wächter hin, nur um noch eine Weile länger im Arm des Geliebten ruhen zu können; Wenzel von Böhmen (Nr. 4) III, 2:

si stuont úf und begunde gâhen
hin zuo dem wehter eine.
si sprach: wehter, nim silber, golt und edelrich gesteine,
lâ mich den zarten, lieben umbevâhen.

Doch auch bei dem Aussprechen seines Begehrens blieb der mittelalterliche Dichter nicht stehen; er musste uns noch

Digitized by Google

eine genaue Schilderung der auf das Begehren folgenden Befriedigung seines Verlangens geben. Und da ist es vor allem die Gattung des Tageliedes, welches, auf dem Gipfel seiner Entwickelung angelangt, sich nicht zur Genüge satt thun kann in der Ausmalung der realen Seite des Liebeslebens. Besonders derb hat Johannes Hadlaub (Nr. 125) diese behandelt, indem er uns die Freuden einer solchen Liebesnacht in allen seinen Einzelheiten vor Augen führt[1]).

Wir wundern uns daher nicht, wenn wir den Maler unserer Handschrift auch diesem Zweig der Minnepoesie durch eine besondere Gattung von Bildern Rechnung tragen sehen. Doch begegnen wir bei ihm im Gegensatz zu den Dichtungen, vor allem aber im Gegensatz zum Tagelied, einer als keusch zu bezeichnenden Anschauungsweise, welche auch auf dem 82. Bilde, wohl nächst dem 93. dem anzüglichsten der ganzen Sammlung, so ziemlich gewahrt erscheint. Ich sehe an dieser Stelle ab von dem Bild des von Stadegge (Nr. 86), welches den Dichter darstellt, wie er den Versuch macht, von der Geliebten gewaltsam einen „*umbevanc*“ zu erzwingen, einen Versuch, der aber von derselben, wie die mit nach auswärts gekehrter innerer Handfläche vorgestreckten Arme zeigen, höchst energisch zurückgewiesen wird. Ebenso halte ich es nicht für nötig, hier auf das Bild Konrad's von Altstetten (Nr. 80) näher einzugehen, wo der Sänger, und das wohl im Anschluss an die 3. Strophe des letzten Liedes[2]), nach anstrengendem Waidwerk im Schatten eines Baumes im Schoss der Geliebten ausruht, und wende mich 2 weiteren Darstellungen zu, welche enger zusammengehören und die schematische Art der Behandlung eines gemeinsamen Themas von Seiten unseres Malers darthun. Es sind dies die Bilder: 56 Der von Johansdorf, 82 Herr Hugo von Werbenwag.

Beiden Darstellungen zunächst ist das gemeinsam, dass sich die äusseren Umrisslinien der beiden Liebenden, welche,

---

1) Vgl. Lied XLVIII, 1. 3; vgl. auch Günther von dem Vorste (Nr. 107) Lied V.

2) So auch Oechelhaeuser (a. a. O. S. 249) und von der Hagen (Minnesinger IV, S. 408b).

Digitized by Google

einander zugewandt, die Mitte des Bildes einnehmen, bequem zu einem gotischen Spitzbogen vervollständigen lassen, eine Art der Darstellung, welche lebhaft an die Wandmalereien der vorhergehenden romanischen Epoche erinnert, der allerdings in der Gotik mit der Beseitigung der Wandflächen die Gelegenheit zur Entfaltung entzogen werden sollte[1]). Es macht den Eindruck, als habe der Maler an solche Bilder gedacht, bei deren Verfertigung ja der Künstler auf den gegebenen Raum, auf das Gewölbefeld vielleicht oder den Bogenwinkel des Scheitbogens einer gotischen Kirche, angewiesen war (Raumökonomie). Die beiden Liebenden halten einander zärtlich umschlungen, indem sie sich den einen Arm um den Nacken herumgelegt haben, während des Dichters unbehinderte Hand das Kinn der Geliebten streichelt. Beider Wangen sind eng aneinander gepresst; das Haupt des Dichters ziert ein goldenes Schapel, das der Geliebten wird von einem weissen Gebende umzogen. Wie die Köpfe, so ruhen auch die Füsse eng beisammen, während der übrige Körper dazwischen sich bogenförmig auseinanderbiegt, so dass ein weiter Zwischenraum entsteht.

Auf dem Bilde des von Johansdorf[2]) erscheinen die Liebenden einander gegenüber stehend, und zwar der Dichter zur Linken, die Dame zur Rechten des Bildes; die linke Hand der letzteren ruht in der Gegend der Hüfte des Sängers. Ob die hier dargestellte Liebesscene als auf Grund der nachfolgenden Gedichte entstanden zu betrachten ist, diese Frage wird wohl mit voller Gewissheit nicht entschieden werden können. Jedenfalls ist nicht, wofür von der Hagen Minnesinger IV, S. 252b eintritt, an den im XIII. Liede geschilderten Abschied zur Kreuzfahrt zu denken; für diesen Fall erwartet man eine etwas mehr reisegemässe Kleidung des Sängers, wie wir sie auf den Bildern 23 Herr Rudolf von Rotenburg und 35 Der Schenk von Limburg vor Augen haben. Eher könnte man an eine Beziehung zu dem in der

1) Franz v. Reber, Kunstgeschichte des Mittelalters, Leipzig 1886, S. 830.

2) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 201—203.

Digitized by Google

7. Strophe des XII. Liedes[1]) von Seiten der Geliebten dem Sänger verheissenen Lohn und der ihm dort in Aussicht gestellten Freude denken, welche auf dem Bild in einem zärtlichen *„umbevanc“* bestehen, nach welchem sich derselbe XI, 3 so schmerzlich sehnt. Die Kleidung spräche für dieses, vorausgesetzt, dass man nicht überhaupt eine Beeinflussung des Malers durch Stellen von anderen Dichtern, wie wir sie oben angeführt haben, annehmen will.

Letzteres lässt sich mit grösserer Bestimmtheit von dem Bilde Hugo's von Werbenwag[2]) (Nr. 82) sagen, zumal sich dort keine Beziehung zu dem beigeschriebenen Text aufweisen lässt. Der Inhalt der einzigen in Betracht kommenden Stelle (I, 7) ist doch wohl zu allgemein gehalten, als dass er die vorliegende Darstellung veranlasst haben könnte. Wie auf dem vorigen Bild im Stehen ist das Problem der Umarmung hier im Sitzen gelöst, und zwar sitzen die beiden Liebenden einander zugewandt in der Mitte auf dem Rande eines Ruhebettes in zärtlicher Umschlingung; der Dichter zur Rechten, die Dame zur Linken. Die unbehinderte Hand der Geliebten, welche wir auf dem vorigen Bild in der Gegend der Hüfte ihres Liebhabers ruhen sahen, streichelt ihm hier zärtlich Kinn und Wange. Ohne Zweifel haben wir hier, wofür vor allem die Lagerstatt spricht, an eine jener Liebesnächte zu denken, wie wir sie so oft im Tagelied geschildert finden, wobei wir allerdings, wie bereits oben bemerkt, eine keuschere Anschauungsweise bei unserem Maler als bei den Dichtern der Zeit antreffen, da nach den Dichtungen die Liebenden alle Kleider abzulegen pflegten[3]), vgl. z. B. Hadlaub a. a. O. Viel ungenierter als unser Maler benimmt sich der Maler des ersten

---

1) *„Sol mich dan min singen*
und min dienest gegen iu niht vervân?“ —
„iu sol wol gelingen:
âne lôn sô sult ir niht bestân.“ —
„wie meint ir daz, frouwe guot?“ —
„daz ir deste werder sint und dabi hôchgemuot.“

2) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 251—253.

3) A. Schultz, das höf. Leben zur Zeit der Minnesinger, 1. Th., S. 609.

Digitized by Google

Nachtrages, wie die Bilder 93 Meister Heinr. Teschler oder 20 Herr Jacob von Warte zur Genüge darthun.

Den beiden vorhergehenden Bildern nicht unähnlich, doch in Bezug auf seine Composition von ihnen abweichend, ist das 99. Bild unserer Sammlung, überschrieben *„von Wengen“* [1]). Doch während wir auf den obigen Darstellungen das Liebespaar sich völlig allein überlassen sahen, bietet sich uns hier ein anderer Anblick dar. Der Sänger erscheint von einem Freund, die Dame von einer Freundin begleitet, ersterer seine Verwunderung über den Vorgang zu erkennen gebend, letztere die Rechte wie mahnend, warnend erhoben. Inmitten beider das Liebespaar, sich zärtlich umschlungen haltend. Das Ganze ist als ein heimliches Rendez-vous vor dem Schloss der Geliebten zu denken, welches durch einen frei schwebenden, rechts oben im Bild angebrachten Giebel angedeutet erscheint. Die Haltung der Liebenden weicht nur unwesentlich von dem oben aufgestellten Typus ab. Der Sänger hat den linken Arm um den Nacken der Geliebten geschlungen, welche ihn ihrerseits mit dem rechten Arm umfasst hält. Des Dichters rechte Hand ruht am Halse seiner Dame, während deren Linke, welche zugleich den Saum des rothen Pelzmantels emporrafft, dessen Gürtel zu berühren scheint. Beider Wangen sind eng aneinander gepresst; die Beinstellung ist dieselbe wie bei dem Liebespaar auf dem Bilde des von Johansdorf. Während aber die Dame gerade wie dort mit dem Oberkörper vor der stürmischen Liebkosung zurückweicht, steht der Dichter mit vorgebeugtem Leibe da. Das Bild entbehrt einer Beziehung zum Text.

Es würde zu weit führen, wollte ich das Thema der Liebesscenen auch auf die anderen gleichzeitigen Bilderhandschriften ausdehnen. Vor der Hand will ich jedoch bemerken, dass dieselben in ähnlicher Weise in der Casseler Handschrift des Wilhelm von Oranse, welche ich in einer besonderen Arbeit zu behandeln gedenke, auf den Bildern auf Fol. 20 b, 19 b (Nr. 1), 28 b (Nr. 4) wiederkehren, wie denn auch die Darstellung auf Fol. 53 b sehr an das Bild des von Stadegge erinnert.

1) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 276–277.

Digitized by Google

9. Der Dichter mit der Geliebten im Gespräch stehend erscheinend.

Bevor wir dem Schluss zueilen, wollen wir es nicht unterlassen, noch auf eine bestimmte Art der Darstellung des Gesprächs hinzuweisen, wie sie uns auf einer nicht unbeträchtlichen Anzahl von Bildern der Heidelberger und der Stuttgarter Liederhandschrift entgegentritt. Es wird hier wohl nötig sein, eine Beeinflussung allgemeinerer Art der Maler durch die bei den Minnesingern so häufig wiederkehrende Form des Wechsels anzunehmen; denn sämtliche hierhergehörige Darstellungen sind direkt auf Grund des ihnen nachfolgenden Textes entstanden. Wir sehen an dieser Stelle jedoch von dem Bilde des Hiltbolt von Swanegou auf S. 128 der Stuttgarter Handschrift ab, da dort das auf den übrigen Bildern zu Tage tretende Schema bereits insofern durchbrochen ist, als hier die Liebenden durch einen grossen Schriftzettel von einander getrennt erscheinen. Die übrigen hierher gehörigen Darstellungen zeigen alle eine auffallende Aehnlichkeit miteinander, welche sich nicht nur in der äusseren Art der Anordnung, sondern auch in der Behandlung der Figuren selbst äussert. Wir sehen die Liebenden einander zugewandt sich gegenüber stehend; der Dichter nimmt die linke, die Geliebte desselben die rechte Bildhälfte ein; die Haltung beider ist die bekannte, in der Gotik beliebte und übliche Spielbeinpose. Auch die Haltung der Arme ist eine durchaus gleichmässige. Die Symmetrie der Figuren und die Gleichartigkeit ihrer Anordnung lässt die ganze Scene steif und nüchtern erscheinen, und bei der Mehrzahl von Bildern ist der Eindruck des Feierlichen nicht wegzuläugnen.

Fassen wir zunächst das unter dem Namen „Der von Kiurenberg“ erhaltene Bild der Heidelberger Handschrift (Nr. 26) ins Auge, so ergibt sich der diesem nachfolgende Text als aus männlichen und weiblichen Strophen, welche aber wohl nicht von einem einzigen Dichter herrühren, sondern eine Sammlung von Liedern verschiedener Verfasser repräsentieren[1]) zusammengesetzt zu erkennen; und zwar

1) Diese Ansicht sprach Herr Prof. M. Heyne in seiner Vorlesung:

Digitized by Google

spricht Strophe 2 der Ritter, 3—4 die Frau, 5_{1-2} der Ritter, 5_{3-4} bis incl. 10 die Frau, 11, 13—15 der Ritter. Die erste Strophe ist ein Botenlied aus dem Munde einer Frau, die 12. ein Botenlied aus dem Munde eines Ritters. Es ist wohl nicht unberechtigt, wenn wir die vorliegende Darstellung als eine Versinnbildlichung des in den Liedern zu Tage tretenden Gesprächs auffassen. Etwas gezierter und lebhafter ist die Haltung des Liebespaares auf dem Bilde Heinrich's von Stretlingen, dem 30. unserer Sammlung[1]). Der Sänger erscheint dort in einer eigentümlichen Beinstellung, mit erhobenen Hacken und unter starker Verdrehung des vorgesetzten rechten Fusses, einer Pose, wie wir sie genau so auf dem entsprechenden kleineren Bild des Nagler'schen Bruchstücks wieder antreffen[2]). Der manirierten Beinstellung entspricht eine schraubenförmige Verdrehung des Oberkörpers. Die Linke ist in Schulterhöhe erhoben und in gleicher Weise die Rechte der Dame; bei beiden erscheint der Mittelfinger auf den Daumen gepresst, ein Motiv, wodurch der Maler wohl die besondere Lebhaftigkeit der Unterhaltung hat zum Ausdruck bringen wollen. Die Linke der Dame ist ausgebreitet vorgestreckt, wie sich weigernd und abweisend; der gleichfalls erhobene Arm des Sängers ist scharf geknickt, indem die Linke sich unter der Achselhöhle anlegt. Das Ganze bezieht sich, wie schon von der Hagen, Minnesinger IV, S. 117b, angenommen hat, auf Lied II Strophe 2. Wir erfahren aus dieser Stelle, dass der Dichter der Geliebten, die ihn nach Strophe 1 „*âne schulde sêre úf den tót verhouwen*“ hat, deren spiegelglänzenden Augen ihn nach Strophe 4 „*herzeclich*“ verwundet haben — dass er dieser „*mit rede*“ sein schmerzliches Leid habe klagen wollen; sie aber that, als wäre er ein Heide, d. h. als verstände sie seine Rede, als kennte sie ihn nicht; mit anderen Worten, sie wies ihn, wie

---

„die Anfänge des deutschen Minnesangs mit Interpretation ausgewählter Stücke nach 'des Minnesangs Frühling' von Lachmann u. Haupt“ aus.

1) Vgl. Oechelhaeuser, a. a. O. S. 160—162.

2) Eine Wiedergabe desselben gibt Oechelhaeuser, a. a. O. Tafel XV.

Digitized by Google

das Bild zeigt, ab. Die betreffende Stelle lautet:

Ich wolte ir mit rede bescheiden,
waz ich herzeklage
von ir trage;
si tete, als ich wære ein heiden:
ach, min fröude sceig,
ich gesweig.

Steifer als das vorhergehende Bild, und darum sich enger anschliessend an das des Kürenbergers, ist das dem Albrecht von Johansdorf gewidmete Bild auf S. 47 der Weingartner Handschrift. Beide Figuren, in gleicher Grösse gezeichnet, erscheinen einander gegenüberstehend; die Kopfhaltung ist bei beiden dieselbe; der Dichter hat die Linke, die Dame die Rechte und zwar in durchaus gleicher Weise erhoben; ebenso symmetrisch erscheint bei beiden die Behandlung der anderen Hand; sie wird von beiden in Brusthöhe gehalten. Das Ganze ist auf Grund des in der 8. Strophe enthaltenen Wechsels entstanden; die Frau wendet sich dort an den Dichter mit der Frage, ob es nicht unbeständig wäre, wenn ein Mann heimlich sich zwei Frauen als ihr eigen gelobte; die Entscheidung dieser Minnefrage lautet, den Männern sei es erlaubt, den Frauen aber nicht:

Wie der einez tæte,
des frâg ich, ob ez mit fuoge müge geschehen,
wære ez niht unstæte,
der zwein wiben wolte sîn für eigen jehen,
beidiu tougenlîche? sprechet, herre, wurre ez iht?
wan sol ez den man erlouben und den frouwen niht.
('Minnesangs Frühling', p. 89.)

Bereits beim Grundstockmaler der Heidelberger Liederhandschrift sahen wir das von uns jedesmal im Eingang der einzelnen Abschnitte aufgestellte Grundschema nicht immer in allen seinen Teilen durchgeführt. Vielmehr zeigten ihn kleine Veränderungen desselben bestrebt, das Auge durch Abwechslung bietende neue Motive über das Schematische des Ganzen hinwegzutäuschen. Das gleiche Streben tritt uns beim Copisten der Weingartner Handschrift entgegen, wie

Digitized by Google

dies die Bilder des Meinlo von Sewelingen (S. 25) und des Herrn Rubin (S. 138) auf das Deutlichste darthun.

Auf den vorhergehenden Darstellungen sahen wir den Dichter mit erhobener Linken, die Dame mit erhobener Rechten; das Bild des Meinlo von Sewelingen[1]) zeigt sie beide die Rechte erhebend; die Linke der Dame ruht vor der Brust, die Linke des Dichters rafft den roten Pelzmantel, an einem Zipfel gefasst, empor. Beider Haupt ist leicht geneigt. Durch das Vorstrecken des rechten Armes erscheint der Oberkörper des Sängers weiter nach der Mitte zu herumgewandt, als es auf den vorigen Bildern der Fall war. Ohne Zweifel haben wir in dem Ganzen wohl eine Illustration zu dem gesamten nachfolgenden Text zu sehen, welcher sich ähnlich den unter dem Namen „der von Kürenberc" überlieferten Liedern aus männlichen und weiblichen Strophen zusammensetzt; und zwar spricht der Ritter die Strophen: 1—2, 4—7, 9; die Frau die Strophen: 8, 10—11; die dritte Strophe fällt dem Boten zu, durch den der Ritter der Dame seine Liebe erklärt.

Mehr Abwechslung noch bietet dem Auge das Bild des Herrn Rubin. Mit ausgeschwungener Hüfte sehen wir den Sänger da stehen, die Linke erhoben, den Blick starr geradeaus gerichtet, die Rechte gegen die Hüfte gestemmt; ihm gegenüber die Dame, mit der Rechten das herabhängende Ende des Gürtels desselben fassend, und die Linke vor die Brust legend. Vielleicht bezieht sich das hier dargestellte Zwiegespräch auf das durch das „*vernemen*" des wohl redenden Mundes in den ersten Versen der 19. Strophe angedeutete Gespräch:

Diu liebe lât ein scheiden niht von ir geschehen,
sit si mir mit ir tugenden ist sô nâhe komen,
unde ich ir güete unde ir geberde hân gesehen,
unde ir wol redenden munt darunder hân vernomen.

Auf den vorhergehenden Darstellungen fanden wir den Dichter und die Geliebte einander gegenüber stehend. Eine

1) Vgl. hierzu das oben S. 89, Anm. 2 gesagte.

Digitized by Google

nicht minder grosse Anzahl von Bildern führt uns dieselben einander gegenüber sitzend vor. Zwar behandeln diese nicht wie die vorhergehenden ein gemeinsames Thema, doch ist der an ihnen hervorgekehrte Zug ein so typischer, dass unbedingt am Schluss dieses Teiles auf sie hingewiesen werden muss. Teils sind es trauliche Scenen, draussen im Freien spielend, teils Scenen behaglichen häuslichen Glückes und häuslicher Belustigung. Nicht wie die obigen auf Grund des ihnen nachfolgenden Textes entstanden, mit Ausnahme eines Bildes, nämlich dem Günther's von dem Vorste (Nr. 107), und mehr nach des Schluss der Sammlung hin sich findend, lassen sie deutlich die Absicht des Malers erkennen, den Dichter und die in seinen Liedern so sehr verherrlichte und angebetete Frau, in unmittelbare Nähe gerückt, dem Beschauer vor Augen zu führen.

Zu den Darstellungen ersterer Art gehören: 91 von Buocheim, 107 Herr Günther von dem Vorste, 104 Herr Alram von Gresten, 110 Herr Nünü.

1. Das erste Bild zeigt die Liebenden auf gemeinsamer Bank im Schatten eines Baumes sitzend; der Sänger reicht seiner Dame einen Becher, den diese mit vorgestreckten Händen in Empfang zu nehmen bestrebt ist, während unten zu ihren Füssen ein Jüngling eine Art Hackbrett (v. d. Hagen) oder Psalterium (Oechelhaeuser) spielt.

2. Wohl im Anschluss an seinen Namen ist Herr Günther von dem Vorste[1]) mit seiner Geliebten je unter einem besonderen Baum, welche natürlich einen ganzen Wald repräsentieren sollen, ins Gras gelagert dargestellt. Wie auf dem vorigen Bilde reicht der Sänger seiner Dame eine Flasche, welche diese mit der Linken entgegennimmt. Wie die zur Rechten angebundenen, aber nur zum Teil sichtbar werdenden

1) Ein nur hochd. Wort, ahd. *forst*, mhd. *vorst* stm. (afrz. *forest*, mlat. *forestis*, *foreste*, *forestus*, *forestum*, *forastum*, *foresta*, *forasta*, der dem Wildbann unterworfene, nicht eingezäunte Wald, vgl. Schade, altd. Wörterb., 2. Aufl., S. 215a); um seine Herkunft wird gestritten; doch nach M. Heyne, Deutsches Wörterb. S. 958, ist wahrscheinlich, „dass *forst* ein alter fränkischer, in den Urkunden latinisierter und eigentlich den vorbehaltenen Herrenwald bezeichnender Ausdruck ist".

Digitized by Google

Rosse zeigen, haben beide einen Ritt hinter sich. Die allgemeine Anregung zum Ganzen wird wohl im V. Liede Günthers zu suchen sein, welches in Form eines Tageliedes von einem heimlichen Zusammenkommen, einem Rendez-vous zweier Liebenden berichtet.

3. In ähnlicher Weise sehen wir Herrn Alram von Gresten seiner Dame gegenübersitzend, welche mit stark vorgeneigtem Haupte in einem aufgeschlagenen Buche zu lesen scheint, während die Haltung des Dichters die eines Redenden oder Vortragenden ist, worauf der Gestus des halb erhobenen linken Armes hinweist.

4. Das letzte Bild endlich, das des Herrn Nünü, führt uns die Liebenden vor Augen, wie sie in Begleitung eines berufsmässigen Schiffers und einer Freundin in einem Nachen eine Lustfahrt auf dem Wasser unternehmen. Auch hier sind beide einander zugekehrt, indem sie die Mitte des Fahrzeuges einnehmen; beider Haupt ist leicht gesenkt; des Sängers Rechte wie belehrend erhoben, während der Gestus der entsprechenden Hand der Dame Zweifel auszudrücken scheint.

Zu den Darstellungen der zweiten Art gehören die Bilder: 98 von Wissenlo und 105 Herr Reinmar der Fiedler, denen noch das 6. Bild unserer Sammlung, das des Markgrafen von Brandenburg mit dem Pfeile, welches den Maler des ersten Nachtrages zum Urheber hat, beigefügt werden kann.

Den Minnesänger von Wissenlo [1]) finden wir dargestellt, seiner Gattin auf einer Bank gegenübersitzend und mit seinem kleinen Kinde spielend.

Herrn Reinmar den Fiedler sehen wir im Beisein seiner Gattin seinem Töchterchen auf der Fiedel zum Tanz aufspielen; sie sitzen auf 2 gesonderten Sitzbänken, die aber mit ihren Podien in der Mitte des Bildes zusammenstossen. Zum Zeichen, dass sich der Vorgang innerhalb des Hauses abspielt, sind oben im Bilde zwei Kleeblattbögen angebracht.

Das Bild des Markgrafen Otto [2]) von Brandenburg end-

---

1) Seine 4 Lieder sind sämtlich Wächterlieder, zumeist fragmentarisch.

2) Es ist Otto IV. 1266—1309; er starb nach Heinemann, Allg.

Digitized by Google

lich zeigt diesen, wie er mit seiner jugendlichen Gattin Heilwig von Holstein in bequemer Haustracht daheim beim Schachspiel sitzt. Wenn wir aus der Zahl der beiderseitigen Figuren einen Schluss ziehen dürfen, so ist der Markgraf im Nachteil, „so dass", wie von der Hagen V, S. 114 treffend sagt, „die Frau hier zugleich als die siegende Königin des Spiels erscheint". Im Vordergrunde sehen wir in kleinem Massstabe dargestellt 4 Spielleute im Begriff, die häusliche Vergnügung des Paares durch Musik zu verschönen, und so das Bild fürstlichen Hauslebens zu vervollständigen.

---

d. Biogr. Bd. XXIV, S. 661 am 27. Nov. 1309 kinderlos. Bartsch und v. d. Hagen setzen als Todesjahr das Jahr 1308 an, Zangemeister 1309, während er nach Bodmer 1298 starb.

Digitized by Google

Vita.

Ich, Fritz Traugott Schulz, wurde am 6. August 1875 zu Dahlhausen a. d. Ruhr (im Kreise Hattingen) geboren. Nachdem ich Michaelis 1894 das Kgl. Gymnasium zu Duisburg am Rhein absolviert hatte, zog ich nach Halle, um daselbst dem Wunsche meiner Eltern gemäss Theologie zu studieren. Als ich aber im Sommersemester 1895 nach Göttingen kam und neben den theologischen Vorlesungen auch die des Herrn Prof. Dr. Moritz Heyne sowie sein Proseminar besuchte, dauerte es nicht lange, und ich wandte mich ganz zur Germanistik. Neben seinen Vorlesungen nahm ich teil an denen der Herrn Docenten: Prof. G. Roethe, Dr. R. Meissner, Prof. Stimming, Prof. M. Lehmann, Prof. Schürer, Prof. Schultz, Prof. Tschackert, Prof. Schaeder, Prof. Baumann, Lector Mercier und Lector Sechehaye. Dem Kgl. germanischen und romanischen Seminar gehörte ich je 1 Jahr an.

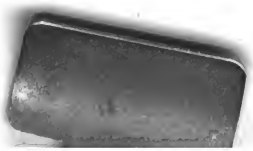
Neben der Germanistik studierte ich Bibliothekswissenschaften und Neuere Kunstgeschichte und besuchte zu diesem Zweck die Vorlesungen und Uebungen des Herrn Geh. Reg.-Rat's Prof. Dr. Carl Dziatzko und des Herrn Prof. Dr. Robert Vischer.

Allen diesen meinen Lehrern fühle ich mich zu Dank verpflichtet, vor allem aber Herrn Prof. M. Heyne, welcher mir während meines Studiums stets mit freundlichen Ratschlägen zur Seite gestanden und auch das Gedeihen der vorliegenden Arbeit nach Kräften gefördert hat.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google